السلسلة النقدية
٣

رولان بـــارت
جيرار جينيت

من البنيوية إلى الشعرية

ترجمة
د. غسان السيد





من البنيوية
إلى الشعرية

اسم الكتاب: من البنيوية إلى الشعرية
اسم الكاتب: رولان بارت
جيرار جينيت
ترجمة : د.غسان السيد

الطبعة الأولى - ٢٠٠١

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - ص.ب ٧٩١٧ تلفاكس: ٥١٣٦٥٢٦

طبع هذا الكتاب بموافقة مديرية الرقابة بوزارة الإعلام
رقم الموافقة /٥٠١٢٩/ تاريخ /٢٠٠٠/١٢/١٨م

إخراج: غسّان الناصير
صمم الغلاف: دار نينوى

رولان بارت
جيرار جينيت

من البنيوية إلى الشعرية

ترجمة
د. غسان السيد

المترجم في سطور

دكتوراه في الأدب المقارن من جامعة ستراسبورغ الثانيـة في فرنسا مـدرس مقرر الأدب المقارن والنقد العربي الحديث في جامعة دمشق.

المؤلفات:

١- إشكالية الموت في أدب جورج سالم.

٢- الحرية الوجودية بين الفكر والواقع - دراسة في الأدب المقارن.

٣- دراسات في الأدب المقارن و النقد.

٤- الأدب المقارن - مدخلات نظرية ودراسات تطبيقية، بالاشـتراك مـع د.عبده عبود، ود.ماجدة محمود.

الكتب المترجمة عن الفرنسية:

١- مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، بالاشتراك مع د.وائل بركات.

٢- ما الأدب المقارن؟

٣- ما الجنس الأدبي؟

٤- الحرب في القرن العشرين.

٥- الأدب العام و المقارن.

٦- الوجيز في الأدب المقارن.

٧- مجنون ليلى وتريستان.

٨- في نظرية التلقي.

٩- من البنيوية إلى الشعرية.

١٠- جيرار جينيت بالاشتراك مع د. وائل بركات.

١١- شعرية السرد.



الإهــداء

تمر بي الأشجار وتنسحب إلى الخلف، أبارك العشاق المتمهلين وألقي عليهم تحية المساء فيبتعدون وجلين كطيور القطا.. تصير الصلاة على شفتي تصفيرة، أغنية ترجيع ذكريات.. فأسرع أحث الخطا وقدماي تغوصان في الرمال.. أتشهى قصائد يغسلني تسكابها ويغسل الأرصفة والنفوس.. أتحرق لأصير شهقة أغنية، سحبة وتر و أنكسر، خفقة جناح وأهوي، جرح غيمة صعقها البرق، سهماً يثقب هذا الحصار ويبتعد.. .صوتاً يستبيح كل هذه الشرفات العالية.. ويبقى..

أحبائي.. نحن حباحب هذا الليل.. كل منا يضيء بحسبان. .لو تقاربت أضواؤنا لانجلى هذا الليل ألقاً بهياً.. ينبغي لوجعنا أن يؤرّق هذا الليل العربي.. فالصحراء بغير الأصوات تموت..

سأبحث في الحلم عن وطن آخر.. وعن ندامى أكثر أنساً، وأعمق حزناً.. أنا رماد العنقاء وكمد الحبارى.. فضعوني في أصيص عتيق وانتظروا.. من الطين والتراب والرماد سأخرج بعد حين، زهرة كالأفق المدمى تتزاحمون على قطفها.. فوداعاً الآن.

إلى صاحب هذه الكلمات الندية المرحوم الدكتور مسعود بوبو أهدي كتابي، وعهداً ستبقى ذكراك بيننا ما حييت..



* * * *

يتضمن هذا الكتاب مجموعة من الدراسات الهامة لناقد ين فرنسيين كبيرين هما رولان بارت، و جيرار جينيت.

ويعرف المتتبع للحركة النقدية العالمية الإسهام المتميز لهذين الناقدين في مسيرة النقد الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين، من خلال تقديم نظريات نقدية هامة لازالت فاعلة في مجال الدراسات الأدبية، مثل البنيوية التي يعد رولان بارت وجيرار جينيت من أهم دعاتها. وإذا كان بارت قد حاول أن يطور هذه النظرية من داخلها، فإن جيرار جينيت قد انتقل، في مرحل لاحقة إلى الدفاع عن مفهوم الشعرية في الأدب، مثلما يظهر في كتابه (أشكال٤) الصادر في باريس، عام ١٩٩٩، و الذي أخذت منه ترجمتي التي أقدمها في هذا الكتاب.

أما المقالة الأخرى، فهي لرولان بارت بعنوان: (مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات). وهي من المقالات الهامة و التأسيسية للاتجاه البنيوي في النقد الأدبي. وقد نشرت للمرة الأولى في مجلة اتصالات، عدد، ٨، ١٩٦٦، ثم أعيد نشرها في كتاب (شعرية السرد)، الذي اشترك الناقد في تأليفه مع كيزر، وبوث، وهامون، بإشراف جيرار جينيت وتودوروف، والصادر عن دار سوي، في باريس، عام ١٩٧٧. ولأهمية هذه المقالة الكبيرة بذلت جهداً كبيراً لكي

أنقلها إلى اللغة العربية، وبعد أن انتهيت من عملي، عرفت أن هناك ترجمات أخرى لهذه الدراسة منها ترجمة انطوان أبو زيد المنشورة في كتاب بعنوان: (النقد البنيوي للحكاية) ضمن منشورات عويدات في بيروت، في سلسلة (زدني علماً)، وترجمة د.منذر عياشي الصادرة عن مركز الإنماء الحضاري، في حلب، عام١٩٩٣ وعزمت، في البداية، على ترك ترجمتي دون نشر بسبب هذه الترجمات.

ولكنني عندما قرأت الترجمتين المذكورتين سابقاً، ازداد تصميمي على نشرها، لأنني رأيتها الأقرب إلى روح النص الأصلي. وإذا كنت لن أناقش ترجمة الأستاذ انطوان أبو زيد بسبب الأخطاء الكبيرة فيها وتعقيدها الناجم عن عدم فهم المترجم لكثير من المصطلحات التي يستخدمها المؤلف فإنني سأقف عند ترجمة د. منذر عياشي لأقول إن المترجم بذل جهداً كبيراً لإنجاز عمله بالشكل المناسب لكن صعوبة النص جعل المعنى يغيب عن المترجم فيقع في بعض الأخطاء غير المقصودة وسأذكر بعض النماذج القليلة والمعبرة يقول د. منذر في الصفحة /٣٣/: ولقد نجد أن الفئات الرئيسية في القصة تكبر وتتحول بما يناسب القصة هذا على الرغم من أنها تمتلك فيها دوالاً أصلية (معقدة غالباً): الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الأشخاص.

ولقد ترجم المترجم (les principales categories du verbe) بالفئات الرئيسية في القصة. وهذا أسهم في غموض الجملة، والترجمة التي اعتبرها أقرب إلى النص الأصلي هي التالية: على الرغم من أن الأنواع الرئيسية للفعل تمتلك في المحكي دوالاً أصلية (وغالباً معقدة كثيراً)، فإننا نجدها فيه، في الواقع، وهي متضخمة ومتحولة مثل: الأزمنة، والصيغ، والنماذج، والشخصيات. يترجم د.منذر كلمة (histoire–بالتاريخ) في الصفحة/٣٦/، ويبدو أن تشابه الكلمة أشكل عليه والصحيح هو قصة، لأن المؤلف يتحدث عن هذا الجنس، ويُفهم ذلك من خلال سياق الجملة. يؤدي سوء فهم الجملة الفرنسية إلى تعقيد في تركيب الجملة العربية مثلما نجد في الصفحة /٤١/،

حيث يقول المترجم: «إن الوظيفة وحدة مضمونيه. وهذا بديهي من وجهة نظر لسانية، وما تريد العبارة أن تقوله هو هذا، وليس الشكل الذي قيل فيه، لأنها تكونه في وحدة وظيفية». أما ترجمتي لهذه الجملة، والتي أرى أنها أقرب إلى روح النص فهي: «إن الوظيفة من وجهة نظر لسانية هي وحدة من المضمون: هذا يعني أن الملفوظ هو الذي يشكل المضمون ضمن وحدات وظيفية وليس الطريقة التي عبر بها عن هذا المضمون».

ومن ذلك أيضاً ترجمة العنوان الثاني من الفقرة الثانية: (classes d' unites, – طبقات الكلمات). والترجمة الصحيحة هي (طبقات الوحدات). ومثلما يرى القارئ، فإن الفرق كبير بين التعبيرين خاصة في مجال اللسانيات، و التحليل البنيوي. وسأترك للقارئ أمر المقارنة بين الترجمتين، واستخلاص ما يراه مناسباً.

لقد وجدت صعوبات كبيرة في ترجمتي لهذه المقالات، خاصة مقالات جيرار جينيت (من النص إلى العمل، و السحر الآخر للأشياء البعيدة) و(منظر خيالي) المأخوذة من كتابه (اشكال٤) الصادر في باريس، عام١٩٩٩. والكاتب يتحدث عن مسيرة حياته مع النقد، وانتقاله إلى مفهوم الشعرية، خاصة في المقالة الأولى (من النص إلى العمل). إنني أعتقد أن ما يخفف من تعب سهر الليالي الطوال ومتابعة العمل بجد وإصرار هو رؤية هذا الكتاب مطبوعاً، يفيد منه الدارسون.

دمشـــــق ٢٠٠٠/١١/١٧

د.غسان السيد



رولان بارت

مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات ●

لا يمكن حصر المحكيات في العالم. فهناك أولاً تنوع كبير في الأجناس، والتي تتوزع، هي نفسها، على ماهيات مختلفة كما لو أن كل مادة كانت مناسبة للإنسان لكي تمنحه محكياته: يمكن أن يدعم المحكى من خلال اللغة الواضحة، سواء كانت مكتوبة أم شفهية، ومن خلال الصورة الثابتة أو المتحركة، ومن خلال الحركة، أو من خلال خليط منظم من هذه المواد كلها، والمحكي حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والمسرحية الإيمائية، واللوحة المرسومة (ونحن نفكر بالقديسة يوررزول لكارباستو)، والرسم على الزجاج الملون، والسينما ومجالس الشعب ●●، والوقائع المختلفة، والمحادثة. بالإضافة إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال التي لا تعد تقريبا، فإن المحكى حاضر في الأزمنة، والأمكنة، والمجتمعات كلها؛ لقد بدأت الحكاية مع تاريخ الإنسانية نفسه، لا يوجد، ولم يكن يوجد قط شعب من دون حكاية؛ فلكل الطبقات الاجتماعية، ولكل الجماعات البشرية حكاياتها الخاصة بها، وغالبا مايتم التذوق الجماعي المشترك لهذه الحكايات من خلال ناس من ثقافات مختلفة، وحتى متناقضة[1]: المحكي يسخر من الأدب الجيد أو الأدب الضعيف: المحكى حاضر، مثل الحياة، فهو عالمي، ومتجاوز للتاريخ، والثقافات. أيجب أن تقود مثل هذه الشمولية للمحكي إلى ضياع معناه؟ وهل هو عام إلى هذا الحد الذي لا يبقى لنا فيه شيء نضيفه إلا وصف بعض أصنافه الخاصة جداً بصورة متواضعة، مثلما يفعل أحيانا التاريخ الأدبي؟ ولكن كيف يمكن السيطرة

● ظهرت هذه المقالة، في الأصل، ضمن مجلة اتصالات، عدد-٨، ١٩٦٦.

●● مجالس الشعب الروماني القديم لانتخاب كبار الموظفين في الإدارة والقضاء (م) .

(١) يجب أن نذكر أن هذا ليس هو حال الشعر أو البحث فهذه أمور تخضع للمستوى الثقافي للمستهلكين.

متواضعة، مثلما يفعل أحيانا التاريخ الأدبي؟ ولكن كيف يمكن السيطرة على هذه الأصناف نفسها، وكيف نؤسس قانوننا لتمييزها، والتعرف عليها؟ كيف نضع الرواية مقابل القصة، والحكاية مقابل الأسطورة، والدراما مقابل التراجيديا (وحدث ذلك ألف مرة) من دون العودة إلى نموذج عام؟ هذا النموذج مشترك في كل كلام عن الشيء الأكثر خصوصية، وتاريخية في الأشكال السردية. ولكي لا يقال إننا نهرب من الحديث عن المحكي، بحجة أن الأمر يتعلق بشيء عام، فإنه من المشروع، إذن، الاهتمام، بين حين وآخر، بالشكل المحكي (منذ أرسطو)؛ ومن الطبيعي أن تجعل البنيوية حديثة الولادة، من هذا الشكل من أوائل اهتماماتها: ألا يتعلق الأمر دائماً بالنسبة للمحكي، بحصر مطلق أنواع الكلام، عبر الوصول إلى تحديد اللغة التي انبثقت منها هذه الأنواع، والتي يمكننا، انطلاقاً منها، توليدها (الأنواع)؟ أمام العدد المطلق للمحكيات، وتعدد وجهات النظر التي يمكننا الحديث عنها في هذه المحكيات (تاريخية، ونفسية، واجتماعية، وعرقية، وجمالية، إلخ......)، يجد المحلل نفسه، تقريباً وبالتدريج، في موقع سوسور الذي وقف أمام الشاذ في اللسان وبحث عن استخلاص مبدأ تصنيف، ومكان للوصف ضمن هذه الفوضى الظاهرة للرسائل. من أجل الوقوف، في هذا المجال، عند المرحلة الحالية، لقد علمنا الشكلانيون الروس، وبروب، وكلود ليفي شتراوس، تحديد البرهان التالي: المحكي إما مجرد كلام فارغ عن أحداث لا يمكننا، في أي حالة، الحديث عنها إلا إذا عدنا إلى الفن، والموهبة أو عبقرية السارد (المؤلف) وكل الأشكال الأسطورية للمصادفة [1]، أو أنه يمتلك بصورة عامة، مع محكيات أخرى، بنية قابلة للتحليل، وتحتاج إلى بعض الصبر لكشفها ؛ لأن هناك هوة بين الشيء الصدفوي الأكثر تعقيداً،

---

(١) هناك «فن» للسارد: هو القدرة على توليد حكايات(رسائل) بالاعتماد على بنية (الرمز) وهذا الفن يتطابق مع مفهوم الكمال عند شومسكي؛ وهذا المفهوم بعيد عن عبقرية، تصوّر، رومانسياً، على أنها سر فردي صعب التفسير.

والشيء التركيبي الأكثر بساطة، ولا يستطيع أحد تركيب أو (إنتاج) حكاية من دون العودة إلى منظومة خفية من الوحدات والقواعد. أين نبحث، إذن، عن بنية الحكاية؟ الجواب هو، دون شك، في المحكيات. ولكن هل في المحكيات كلها؟ كثير من الشارحين الذين يوافقون على فكرة البنية السردية، لا يستطيعون، مع ذلك، التسليم بإبعاد التحليل الأدبي عن أنواع العلوم التجريبية: إنهم يطلبون، بجرأة، أن يطبق على السرد منهج استقرائي خالص، وأن يبدأ بدراسة كل المحكيات في جنس، وعصر، ومجتمع، من أجل الانتقال، بعد ذلك، إلى تقديم نموذج عام. هذه النظرة ذات المعنى الجيد مثالية. فاللسانيات نفسها التي تضم أكثر من ثلاثة آلاف لغة لم تصل إلى هذا النموذج العام ؛ وبعقلانية، جعلت اللسانيات من نفسها استنتاجيه، بالإضافة إلى أنها لم تستطع إلا إلى اليوم أن تتشكل بصورة حقيقية، وأن تتطور، وأن تتنبأ بأشياء لم تكن معروفة من قبل[1]. ما الذي يقال، إذن، عن التحليل السردي، الموضوع أمام ملايين من المحكيات؟ إن التحليل محكوم عليه اللجوء إلى الطريقة الاستنتاجية ؛ وهو مجبر، أولاً، على تصور نموذج افتراضي للوصف (والذي يسميه اللغويون الأمريكيون نظرية)، وعلى النزول، بعد ذلك، بالتدريج، وبالاعتماد على هذا النموذج، نحو الأنواع التي تسهم فيه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه: وهو في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط، سيجد تعددية المحكيات وتنوعها التاريخي، والجغرافي، والثقافي[2]، وهو يمتلك وسيلة وحيدة للوصف. من أجل

---

(١) انظر الحرف الخثي أ الذي افترضه سوسور، وكشف عنه في الواقع، بعد خمسين سنة في(مشكلات اللسانيات العامة، بينفنست، غاليمار، ١٩٦٦، ص ٣٥).

(٢) لنذكّر بالشروط الحالية للوصف اللساني؛"..البنية اللغوية، نسبية دائماً، ليس فقط، بالنسبة إلى معطيات المادة العلمية ولكن أيضاً بالنسبة إلى النظرية النحوية التي تحدد هذه المعطيات "(باخ، مدخل إلى القواعد التحويلية، نيويورك، ١٩٦٤، ص ٢٩). وهذا أيضاً عند بينفنست (المصدر السابق، ص.١١٩): "..لقد عرّفنا أنه على اللغة أن تكون محددة كبنية شكلية، ولكن هذا التحديد

تحديد التنوع المطلق للمحكيات وتصنيفها، يجب، إذن، امتلاك نظرية (بالمعنى البراغماتي الذي تحدثنا عنه منذ قليل)، ويجب العمل أولاً على البحث عنها، ووضع خطوطها العريضة. يمكن أن يكون تأسيس هذه النظرية سهلاً جداً إذا خضعنا منذ البداية، لنموذج يقدم لها مصطلحاتها ومفهوماتها الأولى. ضمن الواقع الحالي للبحث، يبدو منطقياً [1]، أن تقدم اللسانيات نفسها كنموذج مؤسس للتحليل البنيوي للحكاية.

لغة المحكي

١-١- ما وراء الجملة.

إننا نعرف أن اللسانيات توقفت عند الجملة: إنها الوحدة الأخيرة التي تعتقد اللسانيات بأحقية الاهتمام بها، في الواقع، إذا كانت الجملة منظومة وليست سلسلة، ولا يمكن اختزالها إلى مجموعة من الكلمات التي تؤلفها، وتشكل بذلك، وحدة أصيلة، فإن الملفوظ، بالعكس، ليس شيئاً آخر غير تتابع للجمل التي تؤلفه: من وجهة نظر اللسانيات، لايمتلك الخطاب شيئاً خارج الجملة: "يقول مارتينيه: الجملة هي أصغر وحدة ممثلة للخطاب بصورة كاملة"[2]. لم تهتم اللسانيات بموضوع أعلى من الجملة لأنه لا يوجد بعد الجملة إلا جمل أخرى: إن عالم النبات الذي يصف الزهرة، لا يستطيع الاهتمام بوصف الباقة. ومع ذلك، من الواضح أن الخطاب نفسه (بوصفه مجموعة من الجمل) منظم، ويبدو، من خلال هذا التنظيم، كرسالة من لغة أخرى متفوقة على لغة

يفرض، مسبقاً، الإجراءات والمعايير المناسبة، وفي النهاية، لايمكن فصل واقعية الموضوع عن المنهج الخاص لتحديده."

(١) ولكن ليس حتمياً، (انظر ك.بريمون، ـــ منطق الامكانيات السردية ـــ، اتصالات، ع.٨، ١٩٦٦).

(٢) "تأملات في الجملة"، في اللغة والمجتمع، (ميلانج جانسن، كوبنهاغن، ١٩٦١، ص١١٣.

اللسانيين[1]: للخطاب وحداته، وقواعده، ونحوه: وفيما وراء الجملة، فإن على الخطاب أن يكون، على الرغم من تركيبه من جمل فقط، موضوع لسانيات ثانية بصورة طبيعية. كان للسانيات الخطاب هذه، وخلال حقبة طويلة عنوان معروف هو: البلاغة ؛ ولكن، وكنتيجة للعبة تاريخية، انتقلت البلاغة إلى جانب الآداب الجميلة، وانفصلت الآداب الجميلة عن دراسة اللغة، ووجب حديثاً إعادة طرح المشكلة من جديد: لم تتطور لسانيات الخطاب الجديدة بعد، ولكنها، على الأقل، مسلم بها من قبل اللسانيين أنفسهم[2]. هذا الأمر ذو دلالة: على الرغم من أن الخطاب يشكل موضوعاً مستقلاً، إلا أنه يجب أن يدرس بالاعتماد على اللسانيات ؛ إذا كان يجب تقديم فرضية عمل لتحليل مهمته كبيرة جداً، ومواده لا يمكن حصرها، فإنه من المنطقي أن نبحث عن علاقة متماثلة بين الجملة وبين الخطاب، إلى الحد الذي يكون فيه التنظيم الشكلي نفسه هو الذي يتحكم بكل المنظومات السيميائية، مهما تكن ماهياتها، وأبعادها: الخطاب هو جملة كبيرة (ليس بالضرورة أن تكون وحداتها جملاً)، مثلما أن الجملة تشكل خطاباً صغيراً. تنسجم هذه الفرضية، جيداً، مع بعض مقترحات علم الإناسة الحالي: لاحظ جاكبسون، وكلود ليفي شتراوس أن الإنسانية تستطيع أن تعرّف عن نفسها من خلال القدرة على خلق منظومات ثانوية « كابحة » (أدوات تفيد في صنع أدوات أخرى، لفظ مزدوج للسان، موضوع المحرم الذي يسمح بتفريع العائلات)، يفترض اللساني السوفياتي إيفانوف أنه لا يمكن اكتساب اللغات الاصطناعية إلا بعد اللغات الطبيعية: تكمن الأهمية بالنسبة للناس في القدرة على استخدام أنساق عديدة للمعنى وعلى مساعدة اللغة الطبيعية في تشكيل

---

(١) من الطبيعي، مثلما لاحظ جاكبسون، أن هناك بين الجملة وما وراء الجملة مراحل وسيطة:يمكن للترتيب أن يؤثر أبعد من الجملة، مثلاً.

(٢) انظر خاصة، بينفنست، مصدر سابق، الفصل العاشر، ز.س.هاريس، "تحليلات الخطاب"، لغة، ٢٨، ١٩٥٢، ص.١-٣٠،

و ن.روفيه، لغة، موسيقى، شعر، سوي، ١٩٧٢، ص.١٥١-١٧٥.

لغات اصطناعية. من المشروع، إذن، التسليم بوجود علاقة " ثانوية " بين الجملة والخطاب، وستسمى هذه العلاقة تماثلية، من أجل احترام الصفة الشكلية الخالصة للتطابقات. من الواضح أن اللغة العامة للمحكي ليست إلا إحدى الاصطلاحات اللسانية المقدمة للسانيات الخطاب[1]، وتخضع، بالنتيجة إلى الفرضية التماثلية: المحكي، بنيوياً، شريك الجملة، دون إمكانية أن يختزل إلى مجموعة من الجمل: المحكي جملة كبيرة، مثلما أن كل جملة محققة هي، بطريقة معينة، بداية حكاية قصيرة. على الرغم من أن الأنواع الرئيسية للفعل تمتلك في المحكي دوالا أصيلة (وغالباً معقدة كثيراً) فإننا نجدها فيه، في الواقع، وهي متضخمة ومتحولة: مثل الأزمنة، والصيغ، والنماذج، والشخصيات؛بالإضافة إلى ذلك، تعارض «الموضوعات» نفسها المحمولات الفعلية، ولا تترك نفسها للخضوع للنموذج الجملي (من الجملة): لقد وجد التصنيف الفاعلي الذي اقترحه غريماس[2] وظائف أساسية للتحليل القواعدي عبر كثرة شخصيات الحكاية.إن التماثل الذي نشير إليه هنا لا يحمل فقط قيمة استكشافية: إنه يفترض وحدة الهوية بين اللغة والأدب (على الرغم من أنه نوع من الناقل المفضل للمحكي): لم يعد ممكناً تصور الأدب كفن لا يهتم بأي علاقة مع اللغة، منذ أن يستخدمها كأداة للتعبير عن الفكر، والعاطفة، أو الجمال: لا تتوقف اللغة عن مرافقة الخطاب عبر تغطيته بمرآة بنيتها الخاصة:ألا يصنع الأدب، خاصة اليوم، لغةً، بالشروط نفسها للغة؟[3].

---

(١) هذه هي تحديداً إحدى مهمات لسانيات الخطاب، بدلاً من تشكيل تصنيف للخطابات، يمكننا، مؤقتا، التعرف على ثلاثة نماذج من الخطابات:المجاز المرسل(الحكاية) ، والنموذج، الاستعاري (السعر الغنائي، والخطاب الحكمي) ، والنموذج القياسي الإضماري (الاستدلال العقلي)

(٢) CF..infra—٣;١

(٣) يجب هنا التذكير بأن هذا الحدس عند مالارميه تشكل في اللحظة التي بدأ فيها عملاً في اللسانيات:"تبدو اللغة له أداة التخييل: لقد اتبع منهج اللغة، وحدده. اللغة وسيلة نتأمل بواسطتها. ويبدو التخييل له، أخيراً، عمل الروح الإنسانية، و التخييل هو الذي يستعمل كل منهج، والإنسان

١-٢- مستويات المعنى

تقدم اللسانيات إلى التحليل البنيوي للمحكي، منذ البداية، تصوراً حاسماً، لأنها تهتم مباشرة بكل ما هو أساسي في أي نظام للمعنى، أي طريقة تنظيمه، وتسمح، في وقت واحد، بالتعبير عن كيفية أن المحكي ليس مجموعة بسيطة من العبارات، وبتصنيف الكمية الكبيرة من العناصر التي تدخل في تركيب المحكي.هذا التصور هو تصور مستوى الوصف[١]. إننا نعرف أن الجملة يمكن أن توصف على مستويات عديدة (صوتية، من حيث العناية بالأصوات الإنسانية شرحاً وتحليلاً، والقيام بالتجارب عليها دون نظر خاص إلى ما تنتمي إليه من لغات، وإلى أثر تلك الأصوات في اللغة من الناحية العملية، أو من حيث البحث في الأصوات ذات الوظيفة الدلالية في إحدى اللغات كالبحث في السين والصاد في مثل سبر وصبر، ونحوية وسياقية)، تقع هذه المستويات ضمن علاقة تراتبية، لأنه إذا كان لكل مستوى وحداته وعلاقاته الخاصة به، مما يجبر كل مستوى من هذه المستويات على وصف مستقل، فإن أياً منها لا يستطيع لوحده أن ينتج معنى: كل وحدة تنتمي إلى مستوى معين لا تمتلك معنى إلا إذا استطاعت الاندماج بمستوى أعلى:الظاهرة في ذاتها، لا تدل على شيء على الرغم من أنها قابلة للوصف بصورة كاملة؛وهي لا تشارك في المعنى المندمج في كلمة، وعلى الكلمة نفسها أن تندمج في الجملة.[٢]

يختزل إلى الإرادة فقط "، (الأعمال الكاملة، بلياد، ص.٨٥١). إننا نذكر أنه بالنسبة إلى مالارميه:"التخييل أو الشعر"، المصدر السابق، ص٣٣٥.

(١) "الأوصاف اللسانية ليست أبداً أحادية التكافؤ.الوصف ليس دقيقاً أو خاطئاً، إنه أفضل أو أسوأ، أو على الأقل مفيد."(م.أ.ك.هاليدي، لسانيات عامة ولسانيات تطبيقية، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ج.١، ١٩٦٢، ص.١٢) .

(٢) قدمت مدرسة براغ مستويات الاندماج(ف.ج.فاشيك، قراءة مدرسة براغ في اللسانيات، مطابع جامعة أنديانا، ١٩٦٤، ص.٤٦٨) ، وأعاد بعض اللغويين أخذها منذ مدة.وفي رأينا، إن بينفنست هو الذي أعطى التحليل الأوضح لهذه المستويات(مصدر سابق، الفصل العاشر) .

تقدم نظرية المستويات (مثلما عبر عنها بينفنست) نموذجين من العلاقــات: العلاقـات التوزيعيــة (إذا كـانت العلاقـات متمـو ضعـة علـى مستوى واحـــد)، والعلاقات الاندماجية (إذا كانت منقولة من مستوى إلى مستوى آخر). ينتج عن ذلك، أن العلاقات التوزيعية لا تكفي لإدراك المعنـى. مـن أجـل القيـام بتحليـل بنيوي، يجب أولاً، تمييز أحكام عديدة للوصف، ووضـع هـذه الأحكـام ضمـن منظور تراتبي (اندمـاجي). المسـتويات هـي عمليـات.[1] مـن الطبيعـي، إذن، أن تحاول اللسانيات الإكثار منها، خلال عملية تطورها. مازال تحليل الخطاب غــير قادر على العمل إلا على مستويات أولية كـانت البلاغـة قـد حـددت للخطـاب، بطريقتها، خطتي وصف:هما التنظيم والبيان.[2]

قرر كلود ليفي شتراوس، في تحليله لبنية الأسـطورة، أن الوحـدات المكونـة للخطاب الأسطوري لاتحمل دلالـة إلا لأنـها تتحـد ضمـن مجموعـات، وهـذه المجموعات نفسها تتحد فيما بينها،[3] ويقترح تودوروف، وهو يعيد أخذ فكـرة الشكلانيين الروس، العمل على مستويين كبيرين، ينقسمان بدورهمـا إلى أقسـام صغـرى: القصــة(البرهــان) المتضمنــة لمنطــق الأفعــال، و"علــم تركيــب كلام"الشخصيات، والخطاب المشتمل على أزمنة الحكي، وصيغـه، ونماذجـه.[4] مهما يكن عدد المستويات الذي نقترحه، والتعريفات التي نعطيها عنها، لايمكن أن نثق إلا بأن المحكي هو ترتيب للأحكام. إن فهم حكاية معينة، لايعـني فقـط متابعة فك خيط القصة، ولكنه يعني أيضاً التعرف على"الطبقـات"فيـها، وإسـقاط العلاقات الأفقية "للخيط"السردي على محور عامودي ضمني؛ إن قــراءة حكايـة

---

(١) بتعبيرات غامضة إلى حد ما، يمكن النظر إلى مستوى معين بوصفه نظاماً من الرموز والقواعد..الخ، والتي يجب أن نستخدمها لكي نعرض التعبيرات(باخ، مصدر سابق، ص.٥٧-٥٨) .

(٢) القسم الثالث من البلاغة، هو الإبداع، لا يتعلق باللغة: لأنه يحمل على الأشياء لا على الكلام.

(٣) انتروبولوجيا بنيوية، ص.٢٣٣.

(٤) أصناف المحكيات الأدبية، مجلة اتصالات، عـــ، ٨، ١٩٦٦.

(أو الاستماع إليها) لا تعني فقط الانتقال من كلمة إلى كلمة أخرى، ولكنها تعني أيضاً الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر.

سأسمح لنفسي هنا بانتهاج نوع من الدفاع: في«الرسالة المسروقة»يحلل الشاعر الأمريكي«بو»بدقة فشل مدير الشرطة العاجز عن إيجاد الرسالة: كانت حملاته التفتيشية دقيقة وكاملة، مثلما يقول، «ضمن دائرة اختصاصه»: لم يهمل ضابط الشرطة أي مكان، و«أ شبع بصورة كاملة مستوى التفتيش»، ولكن من أجل العثور على الرسالة التي يحميها بيقظته؛ كان يجب الانتقال إلى مستوى آخر، واستبدال حصافة رجل البوليس بحصافة مخفي الرسالة. وبالطريقة نفسها، إن «التفتيش» الذي تم على مجموعة أفقية من العلاقات السردية، لم يكتمل، ولكي يكون فعالاً، يجب أن يتوجه أيضاً، «عمودياً»: لا يتموضع المعنى في «نهاية الحكاية»، إنه يتجاوزها؛ وهو واضح أيضاً كالرسالة المسروقة، ولا يمكن أن يضيع إلا في البحث وحيد الجانب.

وهناك دراسات لازالت ضرورية لكي يمكننا التأكد من مستويات المحكي.وما سنقترحه هنا يشكل صيغة مؤقتةً، وأهميتها تعليمية حصراً: إنها تسمح بتحديد المشكلات وتجميعها، من دون أن نختلف، كما نعتقد، مع بعض التحليلات السابقة. إننا نقترح التمييز بين ثلاثة مستويات للوصف ضمن العمل السردي:مستوى الوظائف (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة عند بروب وعند بريمون)، ومستوى الأفعال (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة عند غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كشخصيات فاعلة)، ومستوى «السرد» (الذي هو، بوضوح، مستوى الخطاب عند تودوروف). نريد أن نذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها وفق نموذج الاندماج التدريجي: لا معنى للوظيفة في ذاتها إلا إذا أخذت موقعها ضمن العمل العام لفاعل معين؛ وهذا العمل نفسه يأخذ معناه الأخير من حقيقة أنه مسرود، ومعهود به إلى خطاب له قانونه الخاص به.

٢ـ الوظائف

٢-١ – تحديد الوحدات

تتألف كل منظومة من وحدات طبقاتها معروفة، ولذلك يجب، أولاً، تقطيع الحكاية، وتحديد أقسام الخطاب السردي التي يمكننا توزيعها على عدد صغير من الطبقات؛ وبكلمة واحدة، يجب تعيين أصغر الوحدات السردية. ووفق المنظور الاندماجي الذي عرفناه هنا، لايمكن للتحليل أن يكتفي بتعريف توزيعي خالص للوحدات: يجب أن يكون المعنى، منذ البداية، هو معيار الوحدة:إن السمة الوظيفية لبعض أجزاء القصة هي التي تصنع الوحدات فيها:من هنا يأتي اسم الوظائف الذي أعطي مباشرة لهذه الوحدات الأولى.يقسم كل جزء من القصة، منذ عهد الشكلانيين الروس،[1] إلى وحدة، ويقدم هذا الجزء كنهاية علاقة. إن روح كل وظيفة، هي بذرتها، إذا جاز التعبير، مما يسمح لها بزرع عنصر في الحكاية ينضج لاحقاً، على المستوى نفسه، أو على مستوى آخر:إذا كان فلوبير قد أخبرنا في عمله(قلب بسيط)، وفي لحظة معينة، أن بنات معاون قائد الشرطة في مدينة Pont leveque كن يمتلكن ببغاء، فذلك لأن هذا الببغاء سيكون له أهمية كبيرة، بعد ذلك، في حياة فيليسيتي: إن التعبير عن هذا التفصيل (مهما يكن الشكل اللساني)، يشكل، إذن، وظيفة، أو وحدة سردية.هل لكل شيء في الحكاية وظيفة؟ وهل لكل تفصيل مهما صغر معنى؟ هل يمكن أن تقسم الحكاية إلى وحدات وظيفية، بصورة كاملة؟ سنرى هذا لاحقاً، ولكن

---

(١) انظر خاصة، ب.توماشفسكي، موضوعاتية، ١٩٢٥، في نظرية الأدب، سوي، ١٩٦٥، بعد ذلك بقليل، عرّف بروب الوظيفة بوصفها "فعل شخصية، معرّفاً من وجهة نظر دلالته ضمن مسار الحبكة "، (مورفولوجيا الحكاية، سوي، ١٩٧٠، ص.٣١). وسنرى أيضاً، تعريف تودوروف (إن معنى عنصر عمل ما، أو وظيفته، يكمنان في قدرة هذا العنصر على الدخول في علاقة مع عناصر أخرى من هذا العمل، ومع العمل كله، مصدر سابق) ، والملاحظات التي قدمها غريماس الذي عرّف الوحدة في العمل، من خلال علاقتها النموذجية، وكذلك من خلال مكانتها داخل الوحدة التركيبية التعبيرية التي تشكل جزءاً منها.

مما لاشك فيه أن هناك نماذج عديدة من الوظائف:لأن هناك نماذج عديـدة مـن العلاقات. ولا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن بناء الحكاية يقوم دائماً علـى وظـائف: وكل شيء فيها يحمل دلالة، بدرجات مختلفة. وهذه ليست مسألة فن (من قبـل السارد) ولكنها مسألة بنية: إن ما يسجل، ضمن نظام الخطـاب، يستحق الذكـر، في الأصل: عندما يبدو تفصيل معين دون معنى، ومتمرداً على أي وظيفـة، فإنـه يحمل، على الأقل، معنى العبـث أو اللافـائدة: إذا لم يكـن للشـيء معنـى انتفـى وجـوده.يمكننـا القـول بطريقـة أخـرى إن الفـن لا يعـرف الضجيـج (بـالمعنى الإخباري للكلمة)[1]: إنه نظام خالص، ولا وجود للوحدات الضائعـة[2]، وسـواء كان الخيط طويلاً أم واهناً، أم متماسكاً، فإنه هو الذي يربطـها بـأحد مسـتويات القصة.[3] إن الوظيفة، من وجهة نظر لسانية، هي وحدة من المضمون:هذا يعـني أن الملفوظ هو الذي يشكل المضمون ضمن وحدات وظيفية،[4] وليس الطريقـة التي عبر بها عن هذا المضمون.هذا المدلول التأسيسـي يمكـن أن يمتلـك عـدداً من الدوال المختلفة، مراوغة غالباً:إذا قيل لي في (غولدفينجر) إن جيمس بوند رأى رجلاً في الخمسين من عمره، فإن هذه المعلومة تنطوي على وظيفتـين، في

---

(١) وفي هذا، هو ليس "الحياة"، التي لا تعرف إلا اتصالات يشوبها الضبابية، ويمكن للضبابية(الـتي لا يمكن أن نرى وراءها) ، أن توجد في الفن، ولكن على شكل عنصر مرمّز(واتو، Watteau، مـثلاً) ؛وهذه الضبابية مجهولة أيضاً من الرمز المكتوب:الكتابة واضحة حتماً.

(٢) على الأقل في الأدب، حيث حرية التدوين (بسبب الصفة التجريدية للغة الواضحة) ، تـؤدي إلى مسؤولية أقوى من المسؤولية في الفنون (المشابهة) ، مثل السينما.

(٣) إن وظيفة الوحدة السردية مباشرة، إلى حد ما، (ظاهرة، إذن) ، بحسب المستوى الـذي تلعـب فيه:عندما توضع الوحدات على المستوى نفسه (في حالة التشويق مثلاً) ، تكون الوظيفية حساسـة جداً:ويبدو الأمر أقل بكثير عندما تشبع الوظيفة على المستوى السردي: إن نصاً حديثـاً ضعيـف الدلالة على مستوى النادرة، لا يجد معنى كبيراً إلا على مستوى الكتابة.

(٤) "في الواقع، إن الوحدات النحوية-فيما وراء الجملة-هي وحدات مضمون "(غريمـاس، الدلالـة البنيوية، لاروس، ١٩٦٦، ج.٦، ٥) .يمثل سبر المستوى الوظيفي جزءاً من علم الدلالة العام.

وقت واحد، وتأثيرهما غير متوازن: إن عمر الشخصية يندمج، من جهة، ضمن نوع من الصورة الشخصية (وفائدة ذلك ليست معدومة في الحكاية، ولكنها منتشرة، ومؤجلة)، ومن جهة أخرى، إن المدلول الآني للملفوظ هو أن بوند لا يعرف محاوره المستقبلي:تتطلب الوحدة، إذن، علاقة قوية جداً، (انفتاح خطر معين، وإلزام بالتحقق). من أجل تعيين الوحدات السردية الأولى، من الضروري، إذن، ألا نضيع، أبداً، من أمامنا السمة الوظيفية للأجزاء التي نفحصها، وأن نقبل، مسبقاً، أن هذه الأقسام لا تتطابق، بصورة قدرية، مع الأشكال التي نعرفها، تقليدياً، في مختلف الأقسام من الخطاب السردي (أفعال، مشاهد، مقاطع، حوارات، حوارات داخلية إلخ..)، وبصورة أقل، مع طبقات ((نفسية)) (مثل التصرفات، والمشاعر، والأهداف، والدوافع، وعقلانية الشخصيات).

وبالطريقة نفسها، عندما لا تكون لغة السرد هي لغة الكلام الملفوظ على الرغم من أنها تدعمها غالباً، فإن الوحدات السردية ستصبح جوهرياً مستقلة عن الوحدات اللسانية:من المؤكد أن هذه الوحدات يمكن أن تتطابق، ولكن ليس باستمرار ؛ وستقدم الوظائف، تارة، عبر وحدات أعلى من الجملة(مجموعات من الجمل بمقاييس مختلفة، وحتى إلى العمل في كليته)، وتارةً أخرى عبر وحدات أدنى من الجملة (مثل التركيب التعبيري، والكلمة، وحتى ضمن الكلمة بعض العناصر الأدبية فقط) ؛[1] عندما يقال لنا إن بوند يناوب في مكتبه، ويعمل في قسم سري، وفجأة يرن الهاتف (يرفع بوند إحدى السماعات الأربع)، فإن الرقم أربعة يشكل لوحده وحدة وظيفية، لأنه يحيل إلى تصور ضروري لمجموعة القصة (وهو التقنية البيروقراطية العالية)؛ في الواقع، إن الوحدة السردية هنا ليست هي الوحدة اللغوية (الكلمة) ولكن فقط قيمتها

---

(١) "يجب عدم الانطلاق من الكلمة كعنصر لا ينفصل عن الفن الأدبي، ومعالجتها كقالب نبني على أساسه البناء. إنها قابلة للتفكيك إلى عناصر لفظية أقل صغراً بكثير " (ج.تينيانوف، مقبوس من تودوروف، في اللغات، ج.١، ١٩٦٦، ص.١٨) .

الدلالية (لغوياً، لا تهدف الكلمة أربعة أبداً التعبير عن ((الأربعة))؛ هذا يفسر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكن أن يكون أدنى من الجملة، مع بقائها تابعة للخطاب، إنها تتجاوز، عندئذٍ، ليس الجملة التي تبقى مادياً أدنى منها، ولكنها تتجاوز مستوى الدلالة الذي ينتسب، مثل الجملة، إلى اللسانيات بالمعنى الدقيق للكلمة.

٢-٢- طبقات الوحدات

يجب تقسيم هذه الوحدات الوظيفية إلى عدد قليل من الطبقات الشكلية. إذا أردنا تحديد هذه الطبقات دون العودة إلى جوهر المضمون (مثل الجوهر النفسي)، فإنه يجب، من جديد، النظر إلى مختلف مستويات المعنى: ترتبط بعض الوحدات بوحدات أخرى في المستوى نفسه، ولكي يتم إشباع الوحدات الأخرى، يجب على العكس من هذا، الانتقال إلى مستوى آخر. من هنا تأتي، منذ البداية، طبقتان كبيرتان من الوظائف، الوظائف الأولى هي وظائف توزيعية، والوظائف الأخرى هي وظائف اندماجية.تتطابق الأولى مع وظائف بروب، والتي أعاد بريمون أخذها، خاصة، ويطلق على هذه الوظائف التوزيعية اسم «وظائف» (على الرغم من أن الوحدات الأخرى هي أيضاً وظيفية)؛ ونموذجها كلاسيكي منذ تحليل توماشفسكي: إن شراء مسدس حربي يرتبط باللحظة التي سنستخدمه فيها، (وإذا لم نستخدمه، فإن الإشارة ترجع إلى علامة ضعف إرادة)، وإن رفع سماعة الهاتف مرتبط باللحظة التي نعيدها فيها إلى مكانها؛ وإدخال الببغاء إلى بيت فيليسيتي مرتبط بحادثة الحشو بالقش، والعشق الهيامي، الخ. تتضمن الطبقة الكبيرة الثانية من الوحدات، ذات الطبيعة الاندماجية، كل الإشارات(بالمعنى الشامل جداً للكلمة)[1]، وبهذا لا تحيل الوحدة إلى فعل تكميلي يكون فيها نتيجة، ولكنها تحيل إلى تصور موسع، إلى حد ما، وضروري لمعنى القصة: مثل الإشارات الطبيعية المتعلقة بالشخصيات،

---

(١) يمكن أن تكون هذه الإشارات، وما يليها، مؤقتة.

والمعلومات النسبية عن هويتهم، وأخبار الطقس، الخ؛إن علاقة الوحدة بلازمتها لم تعد علاقة توزيعية (تحيل إشارات عديدة غالباً إلى مدلول واحد، ولم يعد نظام ظهورها في الخطاب متعلقاً بالموضوع، بالضرورة) ولكنها علاقة اندماجية؛ ولكي نفهم فائدة العلامة الإشارية يجب الانتقال إلى مستوى أعلى (أفعال الشخصيات أو السرد)، لأنه هنا فقط يُفك رمز الإشارة؛ إن القوة المؤسساتية الداعمة لبوند، والواضحة من خلال عدد أجهزة الهاتف، ليس لها أي انعكاس على توالي الأفعال التي ينخرط فيها بوند عبر قبول الاتصال؛ ولا تأخذ معنى إلا على مستوى تصنيف عام للفاعلين (بوند من جهة النظام)؛ إن الإشارات هي وحدات دلالية حقيقية، من خلال الطبيعة العامودية، إلى حد ما، لعلاقاتها، لأن هذه الإشارات، وبعكس ((الوظائف)) بالمعنى الدقيق للكلمة، تحيل إلى مدلول، وليس إلى ((عملية))؛ إن صحة الإشارات ((أعلى))، وقد تكون أحياناً افتراضية، خارج التركيب التعبيري الواضح (يمكن ألا يسمى طبع شخصية معينة أبداً، ولكنه مع ذلك، يشار إليه باستمرار)، وهذه صحة نموذجية؛في مقابل ذلك، إن صحة ((الوظائف)) بعيدة دائماً، فهي صحة تركيبية دلالية.[1] تتضمن الوظائف والإشارات، إذن تمييزاً كلاسيكياً آخر: تتطلب الوظائف علاقات كنائية، وتفرض الإشارات العلاقات الاستعارية؛ تتطابق إحداها مع وظيفية العمل، وتتطابق الأخرى مع وظيفية الوجود.[2]

يجب أن تسمح هاتان الطبقتان الكبيرتان المتعلقتان بالوظائف والإشارات بنوع من التصنيف للمحكيات.

---

(١) هذا لا يمنع أن التوزيع التركيبي التعبيري للوظائف، في النهاية، يمكن أن يغطي العلاقات النموذجية بين الوظائف المنفصلة، وأصبح مقبولاً منذ شتراوس، وغريماس.

(٢) لايمكن اختزال الوظائف إلى أفعال (أفعال نحوية) ، والإشارات إلى صفات(صفات نحوية) ، لأن هناك أفعالاً إشاراتية، لأنها "علامات"على طبع أو بيئة، الخ..

بعض المحكيات وظيفية بقوة (مثل الحكايات الشعبية)، وفي مقابل ذلك، هناك محكيات إشاراتية بقوة (مثل الروايات النفسية)؛ وبين هذين المحورين، يوجد سلسلة من الأشكال الوسيطة، والمتعلقة بالقصة، والمجتمع، والجنس. ولكن هذا ليس كل شيء: داخل كل طبقة من هاتين الطبقتين، من الممكن، مباشرةً، تحديد طبقتين فرعيتين من الوحدات السردية.

إذا أخذنا طبقة الوظائف، ليس لوحداتهما الأهمية نفسها؛ فبعضها يشكل مفاصل حقيقية للمحكي (أو المقطع من المحكي)؛ وبعضها الآخر ((يملأ)) الفضاء السردي الذي يفصل الوظائف المفصلية:تسمى الأولى الوظائف الرئيسية (أو المركزية)، وتسمى الثانية وظائف تحضيرية، بالنظر إلى طبيعتها التكميلية. لكي تكون وظيفة معينة وظيفة رئيسية، يكفي أن يفتح الفعل الذي تستند إليه (أو يحافظ أو يغلق) نهاية متكررة بالنسبة إلى تتمة القصة، أي أن يدشن أو ينهي الشك ؛ إذا كان الهاتف يرن في جزء من الحكاية، فإنه من الممكن أيضاً أن نجيب عليه أو لا نجيب، مما يقضي بتوجيه القصة ضمن طريقتين مختلفتين. في المقابل، من الممكن دائماً امتلاك إشارات تحضيرية، بين وظيفتين رئيسيتين، تتجمع حول قطب أو آخر دون تعديل طبيعتها التناوبية: إن الفضاء الذي يفصل ((الهاتف رن)) و((بوند رفع السماعة)) يمكن أن يملأ بكمية كبيرة من الحوادث العرضية الصغيرة، والأوصاف الصغيرة ((بوند يتوجه نحو المكتب، يتناول السماعة، ويضع سيكارته))، إلخ.تبقى هذه المحفزات وظيفية، ضمن الحد الذي تدخل فيه بارتباط مع مركز معين، ولكن وظيفتها مخففة، وأحادية الجانب، وهامشية: يتعلق الأمر هنا بوظيفية تاريخية خالصة، (إننا نصف ما يفصل بين لحظتين من لحظات التاريخ)، في حين أنه في المكان الذي يجمع وظيفتين رئيسيتين، تتجلى وظيفية مزدوجة، فهي تاريخية ومنطقية، في وقت واحد: إن الوظائف التحضيرية ليست إلا وحدات تعاقبية، والوظائف الرئيسية هي وحدات تعاقبية ومنطقية في الوقت نفسه. في الواقع، كل شيء

يبعث على الاعتقاد أن باعث النشاط السردي هو تداخل التعاقب والنتيجة، إن ما يأتي -بعد- يقرأ في المحكي على أنه حدث عبر؛ يصبح المحكي، في هذه الحالة، تطبيقاً نظامياً للخطأ المنطقي، المفروض من الفلسفة المدرسية تحت صيغة (بعد هذا، بسبب قربه من هذا) والذي يمكن أن يكون شعار القدر والذي يكون فيه المحكي، بصورة عامة، هو((اللغة))؛ وهذا (السحق) للمنطق وللزمن هو دعامة الوظائف الرئيسية التي تكملها، من النظرة الأولى، يمكن أن تكون هذه الوظائف غير دلالية بقوة؛ وما يشكلها، ليس المشهد (الأهمية، والمجلد، والندرة وقوة الفعل الملفوظ)، ولكن، إذا أمكن القول، الخطر: إن الوظائف الرئيسية هي لحظات الخطر في الحكاية ؛ بين هاتين النقطتين من التعاقب، وبين هذين المركزين للتوزيع، تمتلك المحفزات الفرعية مناطق أمان، واستراحة و رفاهية ؛ مع ذلك، لهذه ((الكماليات)) فائدة:من وجهة نظر القصة، يجب تكرار أن المحفّز يمكن أن يمتلك وظيفة ضعيفة ولكنها ليست قط معدومة:هل هو زائد (بالمقارنة مع مركزه)، ويشارك في اقتصاد الرسالة ؛ ولكن ليست هذه هي الحالة: إن الإشارة الزائدة في الظاهر، تحمل دائماً وظيفة استدلالية: إنها تسرع الخطاب، أو تؤخره، أو تعمل على دفعه، وهي تلخص، وتستبق، وأحياناً تضيع[1]: يبدو المؤشّر إليه دائماً شيئاً يستحق الذكر، والمحفز يوقظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب المقول: وكان لهذا المؤشّر إليه، وسيكون له دائماً معنى في الخطاب؛ إن الوظيفة الدائمة للمحفّز، إذن، وفي كل الحالات، هي وظيفة تنبيهية (إذا استخدمنا تعبير جاكبسون)؛ فهي تحافظ على التواصل بين السارد والمسرود له.لنقل إنه لايمكن إلغاء مركز معين دون تشويه القصة، ولا يمكن أيضاً إلغاء محفّز دون تشويه الخطاب.أما فيما يتعلق بالطبقة الكبيرة الثانية من الوحدات السردية (الإشارات)، الطبقة الاندماجية، فإن الوحدات التي توجد فيها تشترك في أنها لا تستطيع أن ترمم نفسها (أو أن

(١) تحدث فاليري عن "علامات تأخيرية". تستخدم الرواية البوليسية كثيراً هذه الوحدات المضللة.

تكتمل) إلا على مستوى الشخصيات أو على مستوى السرد؛إنـها تشـكل جـزءاً من علاقة معلمية[1]، يسـتمر تعبيرهـا الثـاني الخفـي، والتوسـعي في حـدث، أو شخصية، أو في العمل كله؛مع ذلك، يمكن أن نميز في هذه الوحـدات إشـارات بالمعنى الدقيق للكلمة، تحيل إلى طبع، أو إحساس، أو جو معين (مثل الشـك) أو فلسفة، أو معلومات، والذين يفيدون في التموضع ضمن الزمن والفضـاء. إن القول بأن بوند مناوب في مكتب مفتوح النافذة يفسح المجال لرؤية القمـر بـين غيـوم كثيفـة تتحـرك، وفي هـذا إشـارة إلى ليلـة صيـف عاصفـة، ويشـكل هـذا الاستنتاج نفسه إشارة مناخية تحيل إلى المناخ الثقيل، والمقلـق لفعـل لم نعرفـه بعد.تحمل الإشارات دائماً، إذن، مدلولات خفية؛وفي المقابل، فـإن المخـبرين لا يحملون هذه المدلولات، على مستوى القصة على الأقل:وهذه معطيات خالصة، ودالة مباشرة.تتطلـب الإشـارات نشـاطاً لفـك الرمـوز:يتعلـق الأمـر بالنسـبة إلى القارئ، بالتعرف على طبع ومناخ: يقدم المخبرون معرفة جاهزة؛ إن وظيفتـهم، مثل وظيفة المحفزات، ضعيفة، إذن، ولكنها ليست عديمة الفائدة:إن الخبر، مهما كانت «كمدته» بالنسبة إلى بقية القصة، (مثـل العمـر الدقيـق لشـخصية معينـة)، يفيد في إعطاء مصداقية لواقعية المرجـع، وفي تجذيـر التخييـل في الواقـع: إنـه عامل واقعي، وبهذه الصفة، يمتلك وظيفية أساسية، ليـس علـى مسـتوى القصـة، ولكـن علـى مسـتوى الخطـاب.[2] يبـدو أن النويـات المركزيـة، والمحفـزات، والإشارات، والمخبرين، يشكلون الطبقـات الأولى الـتي يمكـن أن نـوزع عليـها وحدات المستوى الوظيفي. يجب إلحاق هذا التصنيف بملاحظتين. أولاً، إن أي

---

(١) ن.روفيه يسمي العنصر القياسي عنصراً ثابتاً على امتداد قطعة موسيقية معينة (من ذلك مثلاً زمـن المرح لباخ، والسمة الخاصة للعزف المنفرد) .

(٢) يميز جيرار جينيت نوعين من الأوصاف: الوصف التزييني، والوصف الدلالي (انظر، حدود السـرد، في أشكال ٢، سوي، ١٩٦٩). من الواضح أنه على الوصف الدلالي أن يرتبط بمستوى القصـة، وعلى الوصف التزييني أن يرتبط بمستوى الخطاب، وهذا ما يفسر أنه شكل، خلال حقبة طويلـة "قطعة"بلاغية مقننة بدقة la descripio ou ekphrasis، تمرين جيد للبلاغة الجديدة.

وحدة يمكن أن تنتمي، في الوقت نفسه، إلى طبقتين مختلفتين:إن شرب الويسكي (في سوق في مطار) هو فعل يمكن أن يفيد كمحفز للإشارة «الرئيسية» للانتظار، وهو أيضاً، وفي الوقت نفسه، إشارة إلى نوع من الوسط المكاني (مدنية، استرخاء، ذكريات، الخ): بقول آخر، يمكن أن تكون بعض الوحدات مختلطة. إنها لعبة الشكل الممكن في اقتصاد الحكاية؛ في رواية «غولدفينجر»، يتلقى بوند، قبل التفتيش في غرفة عدوه، موافقة على التفتيش من رئيسه: الإشارة هي وظيفة «رئيسية»خالصة؛ لقد تغيّر هذا التفصيل، في الفيلم:يختطف بوند صرة الخادمة وهو يداعبها، دون أن تعترض؛ لم تعد الإشارة وظيفية فقط، ولكنها علاماتية أيضاً، حيث تحيل إلى طبع بوند (مثل جرأته ونجاحه مع النساء).

وفي المكان الثاني، يجب ملاحظة أن الطبقات الأخرى التي تحدثنا عنها يمكن أن تخضع لتوزيع آخر، أكثر انسجاماً مع النموذج اللساني. في الواقع، تمتلك المحفزات، والإشارات، والمخبرون سمة مشتركة:فهم يشكلون امتدادات بالنسبة إلى النويات المركزية:تشكل النويات (مثلما سنرى) مجموعات منجزة من التعبيرات القليلة إلى حد ما، ويتحكم فيه منطق معين، فهي ضرورية وكافية، في الوقت نفسه؛ تأتي الوحدات الأخرى لملأ هذه البنية المعطاة، وفق نموذج التزايد المطلق، من حيث المبدأ؛ إننا نعرف أن هذا هو ما يحدث بالنسبة للجملة المكونة من جمل بسيطة، المركبة باستمرار من إضافات، وملأ فراغات، وتغليفات، إلخ...: والمحكي، مثل الجملة، قابل للتحفيز باستمرار.

علق ما لا رميه مثل هذه الأهمية على هذا النموذج من البنية الذي ألف وفقه قصيدته (coup de desnujamais)، والتي يمكن أن نعتبرها، بعقدها، ودواخلها، وكلماتها العقدية، وكلماتها المخرَّمة، رمزاً لكل محكي، وكل لسان.

٢-٣- النحو الوظيفي

كيف، ووفق أي قواعد ترتبط هذه الوحدات المختلفة، بعضها ببعض على طول التركيب التعبيري السردي؟ ما هي قواعد التأليف الوظيفي؟

يمكن للمخبرين والإشارات أن يتحدوا فيما بينهم بحرية: مثل الصورة الشخصية التي تقرب، دون خوف، معطيات الحالة العائلية، من السمات الشخصية. إن علاقة إشراك بسيطة تجمع بين المحفزات والمراكز:يتطلب المحفز، بالضرورة، وجود وظيفة رئيسية يرتبط بها، ولكن ليس بصورة متزامنة. أما بالنسبة إلى الوظائف الرئيسية، فإن علاقة التضامن هي التي توحدها: تقود وظيفة من هذا النوع إلى وظيفة أخرى من النوع نفسه، وبصورة متزامنة. يجب التوقف قليلاً عند هذه العلاقة الأخيرة: لأنها تحدد أولاً شكل المحكي (الامتدادات قابلة للإلغاء، والمراكز ليست كذلك)، ومن ثم لأنها تهم، أساساً، أولئك الذين يبحثون عن إعطاء المحكي بنية معينة. لقد أشرنا سابقاً إلى أنه عبر بنيته نفسها، يقيم المحكي خلطاً بين التتابع والنتيجة، بين الزمن والمنطق. وهذا الغموض هو الذي يشكل المشكلة المركزية للنحو السردي. هل هناك وراء المحكي منطق لا زماني؟ مازالت هذه النقطة تباعد بين الباحثين إلى الوقت الحالي. يتمسك بروب الذي فتح تحليله، مثلما نعرف، الطريق للدراسات الحالية، بعدم قابلية اختزال نظام التسلسل الزمني:الزمن، بالنسبة إليه، هو الواقع، ولهذا السبب، يبدو له من الضروري تجذير الحكاية ضمن الزمن.مع ذلك، إن أرسطو نفسه وهو يعارض التراجيديا (المعروفة بوحدة الفعل) بالتاريخ (المعروف بتعددية الأفعال ووحدة الزمن) يعزو الأولوية إلى المنطق على حساب التسلسل الزمني.[1] هذا هو ما يفعله كل الباحثين الحاليين مثل (كلود ليفي شتراوس، وغريماس، وبريمون، وتودوروف)، والذين أبدوا جميعاً موافقتهم على اقتراح ليفي شتراوس (وإن كانوا يختلفون حول نقاط أخرى): "إن

(١) فن الشعر، ١٤٥٩ أ.

نظام التتابع الزمني يتلاشى ضمن بنية مسجلة لا زمنية."[1] في الواقع، يحاول التحليل الحالي القيام« بالتقطيع الزمني» للمضمون السردي، وإخضاعه لما يسميه مالارميه، بخصوص اللغة الفرنسية، «الخزانات الكبيرة الأولية للمنطق.»[2] أو بصورة أدق، إن المهمة، وهذه رغبتنا على الأقل، هي الوصول إلى إعطاء وصف بنيوي للوهم التاريخي؛ وعلى المنطق السردي أن يأخذ بعين الاعتبار الزمن السردي. يمكن القول، بطريقة أخرى، إن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية للمحكي «للخطاب»، مثلما أن الزمن، في اللغة، لا يوجد إلا على شكل منظومة؛من وجهة نظر المحكي، لاوجود لما نسميه زمناً، أو على الأقل لا يوجد إلا وظيفياً، كعنصر من نظام سيميائي: لا ينتمي الزمن إلى الخطاب، بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنه ينتمي إلى المرجعية؛ المحكي واللغة لا يعرفان إلا زمناً سيميائياً؛ إن الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي، «واقعي»، مثلما يظهره تفسير بروب، وتحت هذا العنوان يجب على الوصف البنيوي دراسته.[3]

ما هو، إذن، هذا المنطق الذي يخضع الوظائف الرئيسية للحكاية؟ هذا ما نسعى إلى إيضاحه بدقة، وهذا ما كان حتى الآن قد نوقش بصورة واسعة. سنرى، إذن، إسهامات أ.ج. غريماس، وبريمون، وتودوروف، في العدد الثامن من مجلة (اتصالات)، عام ١٩٦٦، والذين درسوا منطق الوظائف كلها.ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسية من البحث، عرضها تودوروف.الطريق الأول (بريمون)، هو الأكثر منطقية بالمعنى الدقيق: يتعلق الأمر بإعادة تأليف قواعد التصرفات الإنسانية التي تستخدمها الحكاية، وبسبر مسار «الخيارات» الذي تخضع له مثل

---

(١) اقتبسها بريمون "الرسالة السردية"، اتصالات، عـ٤، ١٩٦٤.

(٢) عندما يتعلق الأمر بكتاب(الأعمال الكاملة، بلياد، ص.٣٨٦).

(٣) عبّر فاليري جيداً عن وضع الزمن السردي:"إن الاعتقاد بالزمن كخيط موجّه يرتكز على آلية الذاكرة، وآلية الخطاب المنظم" (تيل كيل، جـ٢، ص.٣٤٨، نحن الذين نشير): في الواقع، ينتج الوهم عن الخطاب نفسه.

هذه الشخصية بصورة قدرية[1]، في كل نقطة من الحكاية، وباستخدام ما يمكن تسميته بالمنطق الخاص بالطاقة[2]، لأنه يمسك بالشخصيات في اللحظة التي يختارون فيها القيام بالفعل.

النموذج الثاني لساني (ليفي شتراوس، غريماس): إن الاهتمام الأساسي لهذا البحث هو العثور على تعارضات نموذجية في الوظائف، وانسجاماً مع مبدأ جاكبسون في (الشعرية)، تمتد هذه التعارضات على مسار السرد كله (مع ذلك، سنرى التطورات الجديدة التي صحح من خلالها غريماس نموذجية الوظائف أو أكملها).

الطريق الثالث الذي فتحه تودوروف مختلف قليلاً، لأنه يضع التحليل على مستوى "الأفعال" (أي الشخصيات) عبر محاولة تأسيس قواعد ينظم من خلالها المحكي عدداً من المحمولات الأساسية ويبدلها، ويحولها. ليس المقصود الاختيار بين فرضيات العمل هذه؛ فهي ليست متعارضة ولكنها متنافسة، وهي حالياً في مرحلة التشكل الكامل. إن الإضافة الوحيدة التي نسمح لأنفسنا بإضافتها إلى هذا الفرضيات تتعلق بأبعاد التحليل. حتى إذا نحينا جانباً الإشارات، والمخبرين، والمحفزات، يبقى أيضاً في المحكي (خاصة عندما يتعلق الأمر برواية، وليس بحكاية) عدد كبير من الوظائف الرئيسية؛ ولايمكن السيطرة على عدد كبير منها إلا من خلال التحليلات التي ذكرناها سابقاً، والتي اشتغلت حتى الآن على مفاصل الحكاية الكبرى. مع ذلك، يجب توقع وصف دقيق بشدة، من أجل النظر في وحدات الحكاية كلها، وأصغر الأجزاء فيها؛

---

(١) يذكّر هذا التصور بنظرة أرسطو: la proairesis، خيار عقلي للأفعال المراد القيام بها، ويؤسس التطبيق العملي، العلم التطبيقي الذي لا ينتج أي عمل متميز للعامل، بعكس الشعر. ضمن هذه التعبيرات، نقول إن المحلل يحاول إعادة تشكيل التطبيق العملي الداخلي في السرد.

(٢) يستطيع هذا المنطق القائم على ثنائية(أفعل هذا أو ذاك) ، أن يأخذ بعين الاعتبار قضية جعل الشيء مأساوياً، والتي يكون السرد، في الأصل، هو إطارها.

نذكر بأن الوظائف الكبرى لايمكن تحديدها من خلال أهميتها، ولكن فقط من خلال طبيعة علاقاتها: إن «اتصالاً هاتفياً»، وإن بدا غير ذي أهمية، يشتمل، من جهة، على بعض الوظائف الرئيسية (صوت الجرس، رفع السماعة، الحديث، وضع السماعة) ويجب من جهة أخرى وجود قدرة على تعليقه، في مجمله، بالمفاصل الكبرى من الحكاية، بالتدريج، على الأقل. تتطلب التغطية الوظيفية للحكاية تنظيماً للبدائل التي لا تستطيع وحدة أساسها إلا أن تكون مجموعة صغيرة من الوظائف، التي ستسمى هنا متوالية(بحسب بريمون). إن المتوالية هي تتمة منطقية للنويات المركزية المتحدة فيما بينها عبر علاقة تضامن،[1] وتنفتح المتوالية عندما لا يكون لأحد تعبيراتها سابق متضامن، وتنغلق عندما لا يبقى لأحد تعبيراتها نتيجة. إذا أخذنا، قصداً، مثالاً، غير ذي معنى، إننا نطلب سلعة ما فنتلقاها، ونستهلكها وندفع ثمنها فإن هذه الوظائف المختلفة تشكل متوالية مغلقة، لأنه من غير الممكن تقديم الطلب، أو إلحاق الدفع دون الخروج من كل متجانس هو ((الاستهلاك)). إن المتوالية، في الواقع، قابلة دائماً للتسمية. إن بروب، ثم بريمون، وهما يحددان الوظائف الكبرى للحكاية، أجبرا مسبقاً على تسميتها (خداع، خيانة، نضال، عقد، إغراء، إلخ...)؛ إن عملية التسمية لا يمكن تجنبها، أيضاً بالنسبة للمتواليات عديمة الفائدة، وهذا ما يمكن تسميته ((المتواليات الصغيرة جداً))، وهي تشكل غالباً العقدة الأكثر صغراً من النسيج السردي.هل هذه التسميات هي فقط من اختصاص المحلل؟ بعبارة أخرى، هل هي لغة واصفة بصورة خالصة؟ مما لا شك فيه أنها كذلك لأنها تعالج قانون المحكي، ولكن يمكننا تخيل أنها تشكل جزءاً من لغة نقدية داخلية عند القارئ (أو الناشر) نفسه، الذي يقبض، مباشرة، على منطق الأفعال ككل اسمي: إن القراءة هي تسمية ؛والاستماع ليس فقط إدراك لغة، ولكنه يعني أيضاً بناءها. إن عنوانات المتوالية تشابه، إلى حد ما، هذه الكلمات الافتتاحية لآلات الترجمة،

---

(١) تعني العلاقة التضمينية المضاعفة عند هيلمسليف: وجود كلمتين تستدعي الواحدة منهما الأخرى.

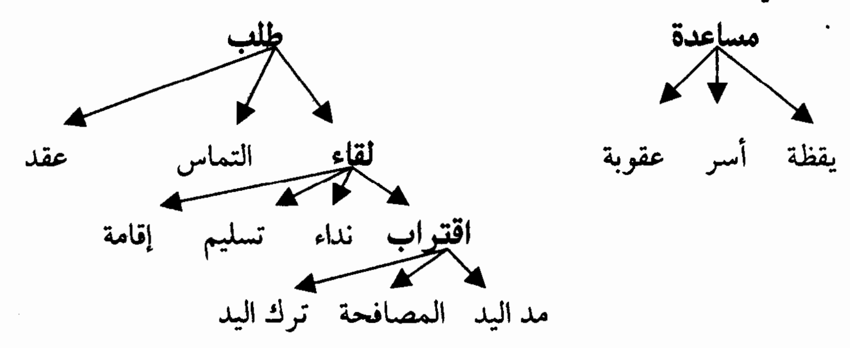
التي تغطي بطريقة مقبولة، تنوعاً كبيراً من المعاني والتباينات. تتضمن لغة الحكاية الموجودة فينا مسبقاً، هذه العنوانات الأساسية: يرتبط المنطق المغلق، الذي يشكل متوالية، باسمه:تفرض كل وظيفة تفتتح إغراء، منذ ظهورها في الاسم الذي تبعثه، القضية الكاملة للإغراء، مثلما فهمنا هذا الإغراء من كل الحكايات التي شكلت فينا لغة الحكي. وعلى الرغم من أهمية المتوالية القليلة، لأنها تتشكل من عدد قليل من النويات المركزية، فإنها تشتمل دائماً على لحظات خطر، وهذا ما يسوغ تحليلها: يمكن أن يبدو من غير المنطقي التشكيل في متواليات للتتمة المنطقية لأفعال صغيرة تشكل فعل تقديم السيكارة (تقديم، قبول، إشعال، تدخين) ؛ ولكن، في كل نقطة من هذه النقاط، يمكن للمعنى أن يتبدل:يقدم رئيس جيمس بوند، دوبون، له النار من ولاعته، لكن بوند يرفض؛ إن معنى هذا التفريع هو أن بوند يخشى فخاً[1].

المتوالية، إذن، هي وحدة منطقية خطرة: وهذا ما يسوغها بالحد الأدنى: وهي قائمة، أيضاً، بالحد الأقصى:فهي منغلقة على وظائفها، وتذوب تحت اسمها، وهي تشكل، هي نفسها، وحدة جديدة، جاهزة للعمل كتعبير بسيط عن متوالية أخرى أكثر سعة. إليكم متوالية صغيرة:مد اليد، ومصافحتها، وتركها؛ يصبح هذا السلام وظيفة بسيطة: فهو من جهة يأخذ دور إشارة (استرخاء دوبون، ونفور بوند)، ويشكل من جهة أخرى، تعبيراً عن متوالية أكثر سعة، تسمى اللقاء، وتعبيراتها الأخرى (اقتراب، وتوقف، ونداء، وسلام، وإقامة) ويمكن أن تكون هي نفسها متواليات صغيرة.إن شبكة متكاملة من البدائل هي التي تشكل الحكاية، بدءاً من أصغر القوالب وانتهاء بأكبر الوظائف.يتعلق الأمر هنا بطبقة

---

(١) من الممكن أن نجد، على هذا المستوى الصغير جداً، تعارضاً للنموذج المثالي، إذا لم يكن بين تعبيرين، فعلى الأقل بين قطبين للمتوالية:تقدم المتوالية ـــ يقدم سيكارة، نموذج الخطورة/الأمان(الذي أوضحه شتشيغلوف في تحليله لحلقة شيرلوك هولمز) ، والشك/الحماية، والعدوانية/الودية.

تبقى داخلية على المستوى الوظيفي: وعندما تستطيع الحكاية أن تتنامى بالتدريج، من سيكار دوبون إلى معركة بوند ضد غولدفينجر، عندها فقط ينتهي التحليل الوظيفي: وعندئذ يمس هرم الوظائف المستوى التالي (وهو مستوى الأفعال). يوجد، إذن، نحو داخلي في المتواليات، وفي الوقت نفسه، يوجد نحو استبدالي للمتواليات فيما بينها.تأخذ الواقعة الأولى من غولدفينجر شكلاً هرمياً.



من الواضح أن هذا التمثيل تحليلي. يدرك القارئ نفسه، تتمة أفقية للتعبيرات. ولكن ما يجب الإشارة إليه، هو أن تعبيرات متواليات عديدة يمكن أن تتداخل فيما بينها بقوة: لا تنتهي المتوالية إلا بعد أن تظهر الكلمة الأولى من متوالية جديدة:تتبادل المتواليات الأمكنة؛[1] تتبدل بنية المحكي وظيفياً:وبهذه الطريقة"يتماسك "المحكي و"يمتص" في الوقت نفسه.في الحقيقة، لا تتوقف عملية تداخل المتواليات داخل العمل الواحد، من خلال ظاهرة الانقطاع الجذري، إلا إذا جمعت بعض القوالب الكتيمة التي تشكل هذا التداخل في مستوى أعلى للأفعال (للشخصيات). يتألف عمل غولدفينجر من ثلاثة أحداث مستقلة وظيفياً لأن قوالبها الوظيفية تتوقف مرتين عن التواصل: لا يوجد أي علاقة تتابعية بين حادثة المسبح وحادثة فورت-كنوكس؛ ولكننا نرى في المقابل، استمرار علاقة فاعلية، لأن الشخصيات (وبالنتيجة بنية علاقاتهم) هي

---

[1] تكهن بهذا التطابق الشكلانيون الروس الذين أسسوا تصنيفه؛ وهو يذكّر بالبنى الأساسية للجملة (Cf..infra ١. ٥).

نفسها.إننا نعرف هنا الملحمة (مجموع الحكايات الخرافية المتنوعة):ا لملحمة هي حكاية منكسرة على المستوى الوظيفي ولكنها موحدة على المستوى الفعلي (يمكن أن يتأكد هذا في الأوديسا أو في مسرح بريخت). يجب، إذن، إحاطة مستوى الوظائف (الذي يقدم القسم الأكبر من التركيب التعبيري السردي)؛ بمستوى أعلى تستمد منه وحدات المستوى الأول، بالتدريج، معناها، وهو مستوى الأفعال.

٣ ـ الأفعال

٣-١- نحو وضع بنيوي للشخصيات

إن مفهوم الشخصية، في الشعرية الأرسطية، ثانوي، ويخضع بصورة كاملة لمفهوم الفعل:يمكن أن يوجد حكاية خرافية من دون «صفات»، هذا ما يقوله أرسطو، ولكنه لا يوجد صفات من دون حكاية خرافية. أخذ بعض المنظرين الكلاسيكيين مثل «فوسيوس» وجهة النظر هذه.بعد ذلك أخذت الشخصية سمة نفسية ثابتة، بعد أن كانت مجرد اسم، وممثلة للحدث[١]، لقد أصبحت فرداً، وشخصاً، لقد أصبحت، باختصار، كائناً كاملاً، حتى وإن لم يفعل شيئاً، أو قبل أن يتصرف[٢]، لم تعد الشخصية تابعة للحدث، وبدأت تجسد، مسبقاً، جوهراً نفسيا؛ يمكن أن تخضع هذه الماهيات للإحصاء الذي كان شكله الأكثر وضوحاً القائمة التي يستخدمها المسرح البرجوازي (المغناج، والأب النبيل، الخ...). كان التحليل البنيوي ينفر، منذ ظهوره، من دراسة الشخصيات بوصفها ماهية، وكان ذلك من أجل تصنيفها؛ ومثلما ذكر تودوروف، ذهب توماشيفسكي إلى حد إنكار أية أهمية سردية للشخصية، وقد تم التخفيف من وجهة النظر هذه، بعد ذلك. لم يصل بروب إلى حد إبعاد الشخصيات عن

(١) تكهن بهذا التطابق الشكلانيون الروس الذين أسسوا تصنيفه؛وهو يذكّر بالبنى الأساسية للجملة(Cf..infra ٥.١) .

(٢) يجب ألاّ ننسى أن المأساة الكلاسيكية لم تكن تعرف إلا الممثلين، وليس الشخصيات.

التحليل ولكنه اختزلها إلى تصنيف بسيط قائم، ليس على الدخيلة النفسية، ولكن على وحدة الأفعال التي يمنحها لها المحكي (فهي إما مانحة لمادة غرائبية، أو أنها تقدم المساعدة، أو أنها خبيثة، الخ...).

لم تتوقف الشخصية، منذ بروب، عن فرض المشكلة نفسها على التحليل البنيوي للمحكي: فمن جهة تشكل الشخصيات (مهما كان اسمها، درامية، شخصية، فاعلة) خطة وصف ضرورية، لايمكن خارجها فهم «الأحداث» الصغيرة المروية، إلى حد أنه يمكن القول إنه لا توجد حكاية واحدة في العالم من دون «شخصيات»[1]، أو على الأقل من دون"ممثلين"؛ ولكن هؤلاء «الممثلين» الكثيرين، من جهة أخرى، لا يمكن وصفهم أو تصنيفهم بتعبيرات «الأشخاص»، سواء اعتبرنا «الشخص» شكلاً قصصياً خالصاً، محصوراً في بعض الأجناس (التي نعرفها جيداً)، وبالتالي فإنه يجب الاحتفاظ بالحالة الواسعة جداً، لكل المحكيات (حكايات شعبية، نصوص معاصرة) التي تشتمل على ممثلين، ولكن ليس على أشخاص؛ أم أعلنا أن الشخص ليس إلا عقلنة نقدية يفرضها عصرنا على مجرد ممثلين حكائيين. لقد جهد التحليل البنيوي، الحريص جداً على عدم تعريف الشخصية بتعبيرات الماهيات النفسية، لكي يعرف الشخصية، عبر فرضيات مختلفة، ليس بوصفها"كائناً"ولكن بوصفها «فاعلاً مشاركاً». كل شخصية، بالنسبة إلى بريمون، يمكن أن تكون الممثلة لمتواليات الأفعال الخاصة بها (خداع، إغراء)؛ عندما تنطوي المتوالية الواحدة على شخصيتين (وهذه هي الحالة الطبيعية)، فإن هذه المتوالية تحمل منظورين، أو إذا فضلنا، تحمل اسمين (مايعتبره أحدهم خداعاً، يعتبره الآخر تحايلاً) ؛ بصورة عامة، تعد كل شخصية، حتى وإن كانت ثانوية، بطلة متواليتها.

(١) سادت "الشخصية ــ الشخص"في الرواية البرجوازية: في الحرب والسلام، كان نيكولاس روستوف ولداً جيداً، في البداية، ومخلصاً، وشجاعاً، ونشيطاً؛الأمير أندريه، عريق النسب، ومتحرر من الأوهام، الخ.. إن ما يحصل معهما يكشفهما، ولكنه لا يصنعهما.

ينطلق تودوروف، وهو يحلل رواية نفسية (العلاقات الخطيرة)، ليس من الشخصيات ـ الأشخاص، ولكن من ثلاث علاقات كبيرة يمكن أن ينخرطوا فيها، والتي يسميها محمولات الأساس (وهي الحب، والتواصل، والمساعدة)؛ تخضع هذه العلاقات في التحليل لنوعين من القوانين: قانون الانحراف عندما يتعلق الأمر بالاهتمام بعلاقات أخرى، وقانون الفعل عندما يتعلق الأمر بوصف تحول هذه العلاقات عبر مسار القصة:هناك كثير من الشخصيات في «العلاقات الخطيرة» ولكن «ما يقال عنها» (محمولاتها) يقبل التصنيف.[1] اقترح غريماس، أخيراً، وصف شخصيات الحكاية وتصنيفها، ليس وفق ما هم عليه، ولكن وفق ما يفعلون (من هنا يأتي اسم الفاعلين)، ولهذا السبب فهي تشترك بثلاثة محاور دلالية كبيرة، نجدها في الجملة (الفاعل، المفعول، المضاف إليه، والمفعول الظرفي) والتي هي الاتصال، والرغبة أو البحث، والاختبار؛[2] ومثلما أن هذا الاشتراك ينتظم عبر ثنائيات، فإن العالم اللامتناهي للشخصيات يخضع، هو أيضاً، لبنية نموذجية(فاعل ـ مفعول، مرسل ـ مستقبل، مساعد ـ معارض) ترتسم على طول الحكاية؛ومثلما أن الفاعل يحدد طبقة، فإنه يمكن وجود فاعلين مختلفين كثر، يستخدمون وفق قوانين التعدد، والإبدال، والنقص.

تشترك هذه المفهومات الثلاثة في نقاط عديدة.يجب أن نكرر أن النقطة الرئيسية هي تعريف الشخصية من خلال مشاركتها في دائرة الأفعال، وهذه الدوائر قليلة، ونموذجية، وقابلة للتصنيف؛ ولهذا نسمي مستوى الوصف الثاني هنا، وإن كان مستوى الشخصيات، مستوى الأفعال:يجب ألاّ تفهم هذه الكلمة

---

(١) إذا كان قسم من الأدب المعاصر قد هاجم "الشخصية"، ليس من أجل تهديمها (وهذا أمر مستحيل)، ولكن من أجل عدم شخصنتها، وهذا شيء مختلف. إن رواية دون شخصية، ظاهرياً، مثل مأساة لفيليب سولير، تطرد، بصورة كاملة الشخص لصالح اللغة، ولكنها لا تحتفظ منه بلعبة أساسية للفاعلين، في مواجهة فعل اللغة نفسه.يعرف هذا الأدب دائماً (فاعلاً) ولكن هذا الفاعل بعد اليوم، هو اللغة.

(٢) أدب ودلالة، لاروس، ١٩٦٧.

هنا، إذن، بمعنى الأفعال الصغيرة التي تشكل نسيج المستوى الأول، ولكن بمعنى المفاصل الكبيرة للتطبيق العملي (الرغبة، التواصل، المكافحة).

٣-٢- مشكلة الفاعل

إن المشكلات التي أثارها تصنيف شخصيات الحكاية لم تجد إلى الآن حلاً لها. من المؤكد أن هناك اتفاقاً حول إمكانية خضوع شخصيات الحكاية العديدة لقوانين الاستبدال، مثلما أن رمزاً معيناً، داخل عمل، يستطيع أن يستحوذ على شخصيات عديدة؛[١] من جهة أخرى يبدو أن النموذج الفعلي الذي اقترحه غريماس (وأعاد تودوروف أخذه من منظور آخر) قد قاوم جيداً في اختبار عدد كبير من الحكايات:وكما في كل نموذج بنيوي، إن قيمته من خلال شكله القانوني (القالب بستة فواعل) أقل من قيمته من خلال التحولات الموزونة (نقص، غموض، ازدواجية، استبدال)، التي يتكيف معها، تاركاً بذلك الأمل في تصنيف فعلي للمحكيات،[٢] مع ذلك، عندما يكون للقالب قدرة تصنيفية جيدة، (هذه هي حالة الفواعل عند غريماس)، فإنه لا ينظر جيداً إلى تعدد المشاركين، منذ أن يتم تحليلهم بتعبيرات المنظورات ؛ وعندما نحترم هذه المنظورات (في وصف بريمون)، يبقى نظام الشخصيات مقسماً؛ يتجنب الاختصار الذي يقدمه تودوروف هذين العائقين، ولكنه لا يمس، إلى اليوم، إلا محكياً واحداً.يبدو أن هذا كله يمكن أن ينسق.إن الصعوبة الحقيقية التي يطرحها تصنيف الشخصيات هي مكانة الفاعل (ووجوده) ضمن كل قالب فعلي، مهما كانت صيغة ذلك.من هو الفاعل (البطل) في الحكاية؟ ألا يوجد طبقة مفضلة للفاعلين؟ لقد عودتنا

(١) الدلالة البنيوية، لاروس، ١٩٦٦، ص.١٢٩.

(٢) روّج التحليل النفسي كثيراً هذه العمليات من التكثيف.قال مالارميه سابقاً، بخصوص هاملت:"يجب وجود ممثلين ثانويين صامتين، لأن كل شيء، في الرسم المثالي للمسرح، يتحرك وفق تزامنية رمزية للنماذج فيما بينها، أو بصورة نسبية، لرمز واحد "(الرسم في المسرح، بلياد، ص.٣٠١).

روايتنا على التركيز، بطريقة أو بأخرى، على شخصية من بين شخصيات أخرى. ولكن التفضيل لا يشمل الأدب السردي كله.هناك كثير من الحكايات التي تعمل على إقامة علاقة بين عدوين، حول رهان، وتكون أعمالهما متساوية؛ عندئذ يكون الفاعل مزدوجاً، حقيقة، دون أن نستطيع اختزاله عبر استبداله؛ وربما، في هذا الشكل القديم السائد، كما لو أن المحكي، على شاكلة بعض اللغات، كان قد عرف هو أيضاً ثنائية الشخصيات. مع ذلك تبدو هذه الثنائية أكثر فائدة لأنها تقرب الحكاية من بنية بعض الرهانات (الحديثة جداً) والتي يرغب ضمنها عدوان متساويان كسب موضوع يعرضه حكم للتداول؛ يذكَر هذا المخطط بالقالب الفعلي الذي اقترحه غريماس، وهذا لايمكن أن يدهش إذا أردنا أن نقنع أنفسنا جيدا أن اللعبة، بوصفها لغة، تقوم، هي أيضاً على البنية الرمزية نفسها التي نجدها في اللغة وفي المحكي: اللعبة هي أيضاً جملة.[1] إذا احتفظنا، إذن، بطبقة مفضلة للفواعل (موضوع البحث، والرغبة، والفعل)، فإنه، من الضروري، على الأقل، تلطيفها، عبر إخضاع هذا الفاعل لأصناف الشخص نفسها، ليس النفسية، ولكن القواعدية: ويجب مرة أخرى مقاربة اللسانيات من أجل القدرة على وصف القضية الشخصية للفعل وتصنيفها (أنا ـ أنت، je tu)، أو غير الشخصية (هو، il)، سواء كانت مفردة، أم ثنائية، أم جمعية. وربما تكون هذه الأصناف القواعدية للشخص (الممكن الوصول إليها بضمائرنا الشخصية) هي التي تعطي مفتاح المستوى الفعلي. ولكن بما أن هذه الأصناف لا يمكن أن تتحدد إلا بالمقارنة مع قضية الخطاب، وليس مع حكم الواقع[2]، كذلك لا تجد الشخصيات، بوصفها وحدات المستوى الفعلي، معناها إلا إذا

---

(١) مثلاً: الحكايات التي يتطابق فيها المفعول به والفاعل ضمن شخصية واحدة هي حكايات البحث عن الذات، وعن الهوية الشخصية(الحمار الذهبي) ، والحكايات التي يتابع فيها الفاعل موضوعات متتابعة(مدام بوفاري) ، الخ..

(٢) انظر تحليلات الشخصية التي قدمها بينفنست في (مشكلات اللسانيات العامة) .

دمجناها بالمستوى الثالث للوصف، والذي نسميه هنا مستوى السرد (معارضة للوظائف والأفعال).

٤ ـ السرد

-١- التواصل السردي

مثلما يوجد، داخل الحكاية، وظيفة كبيرة للتبادل (المقسم بين مانح ومستفيد)، كذلك يكون المحكي، بوصفه موضوعاً، رهان تواصل معين: فهناك مرسل للمحكي، ومستقبل له.إننا نعرف أن (أنا و أنت، je et tu) في التواصل اللغوي، يفترض أحدهما الآخر حكماً، وبالطريقة نفسها، لايمكن أن يوجد حكاية من دون سارد، ومن دون مستمع (أو قارئ). وربما يكون هذا لامعنى له، ومع ذلك، فهو غير مستغل بصورة كافية.من المؤكد أن المرسل قد درس بإسهاب (ندرس مؤلف الرواية من دون التساؤل إذا كان هو الراوي)، ولكن عندما ننتقل إلى القارىء، فإن النظرية الأدبية مقصرة جداً.في الواقع، لا تكمن المشكلة في استبطان دوافع السارد، ولا في الآثار التي يتركها السرد على القارىء؛ ولكنها تكمن في وصف القانون الذي يكون وفقه السارد والقارىء مدلولين في الحكاية كلها. تبدو علامات السارد، من النظرة الأولى، أكثر وضوحاً، وأكثر عدداً من علامات القارىء (يستخدم المحكي تعبير أنا أكثر مما يستخدم تعبير أنت)؛ في الحقيقة، إن العلامات الثانية، أكثر مراوغة من الأولى؛ وهكذا، في كل مرة يتوقف فيها السارد عن التقديم، ويعرض أحداثاً يعرفها جيداً ويجهلها القارىء، فإنه ينتج لنفسه، من خلال نقص دال، علامة قراءة، لأن إعطاء السارد لنفسه معلومة لا معنى له:كان ليو سيد هذا المكان[1]، هذا ما تقوله لنا رواية تقوم على الشخص الأول: هذه علامة للقارىء، قريبة مما يسميها

---

(١) ضربة مضاعفة في بانكوك. تخدم الجملة كنظرة إلى القارىء، كما لو أننا نلتفت نحوه. في مقابل ذلك، إن جملة "هكذا خرج ليو منذ قليل "، هي علامة للراوي، لأن هذا يشكل جزءاً من البرهان الذي يقوم به شخص.

جاكبسون الوظيفة السباتية للتواصل.مع ذلك سنترك حالياً جانباً علامات الاستقبال، على أهميتها، بسبب نقص في الإحصاءات، من أجل أن نقول كلمة عن علامات السرد.[1]

من هو الذي يعطي المحكي؟ يبدو أن هناك ثلاثة تصورات، مقدمة حتى الآن.يعتبر التصور الأول أن المحكي يصدر عن شخص (بالمعنى النفسي الكامل للتعبير)؛ ولهذا الشخص اسم، إنه المؤلف، الذي تتغير في داخله الشخصية باستمرار، مثلما يتغير فن فرد محدد بصورة كاملة، يأخذ بين وقت وآخر، القلم ليكتب قصة: المحكي (خاصة في الرواية) ليس، إذن، إلا تعبيراً عن "أنا" خارجية عنه.

يجعل التصور الثاني من السارد شكلاً من الوعي الكامل، غير الشخصي ظاهرياً، يعبر عن القصة من وجهة نظر أعلى، هي وجهة الذات الإلهية:[2] السارد داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعرف كل ما يدور في دواخلهم)، وهو في الوقت نفسه، خارجي (لأنه لا يتطابق أبداً مع شخصية أكثر من غيرها).

التصور الثالث، وهو الأكثر حداثة (هنري جيمس، سارتر) ينص على أنه من واجب السارد أن يحصر حكايته ضمن الحدود التي تستطيع فيها الشخصيات متابعة الحكاية والتعرف عليها:كل شيء يجري كما لو أن كل شخصية كانت هي التي تعبر عن الحكاية. هذه التصورات الثلاثة مزعجة أيضاً، إذ يبدو أنها ترى كلها، في السارد والشخصيات، أشخاصاً حقيقيين "أحياء" (ونحن نعرف القوة الدائمة لهذه الأسطورة الأدبية)، كما لو أن المحكي يتحدد في الأصل، بمستواه المرجعي (يتعلق الأمر أيضاً بتصورات واقعية). وعليه فإن

---

(١) تودوروف، مصدر سابق، يدرس صورة الراوي، وصورة القارىء.

(٢) متى نكتب من وجهة نظر ألعوبة عليا، أي مثلما يراهم الإله الطيب من أعلى؟ (فلوبير، تمهيد لحيلة كاتب، سوي، ١٩٦٥، ص.٩١).

السارد والشخصيات، من وجهة نظرنا على الأقل، هم أساساً، «كائنات على الورق»؛ لا يستطيع المؤلف «المادي» للسرد أن يذوب في سارد هذه الحكاية؛[1] إن علامات السارد ثابتة في الحكاية، ونتيجة لذلك، فهي قابلة تماماً لتحليل سيميائي؛ ولكن من أجل الإقرار بأن المؤلف نفسه (الذي يظهر عن نفسه، ويختبئ، أو يتوارى) هو الذي ينظم «العلامات» التي يوحي بها عمله، فإنه يجب افتراض علاقة علاماتية بين الشخص وبين لغته، تجعل من المؤلف كائناً كاملاً، ومن الحكاية التعبير الذرائعي لهذا الكمال: وهذا مالا يستطيع التحليل البنيوي البت فيه:إن الذي يتحدث في الحكاية ليس هو الذي يكتب "في الحياة"، والذي يكتب ليس هو[2] ...

في الواقع، إن السرد بالمعنى الدقيق للكلمة (أو قانون السارد) مثل اللغة، لا يعرف إلا نظامين من العلامات: وهما النظام الشخصي، والنظام اللاشخصي؛ لا يستفيد هذان النظامان، بالضرورة، من السمات اللغوية المتعلقة بالشخص "أنا"، واللاشخص «هو»: يمكن أن يوجد، مثلاً، محكيات، أو على الأقل، أحداث، كتبها شخص ثالث، وتكون قضيتها الحقيقية، مع ذلك، الشخص الأول. كيف نقرر ذلك؟ يكفي قلب المحكي (أو المقطع) من هو إلى أنا: باعتبار أن هذه العملية لا تسبب أي تشويه للخطاب غير تغيير الضمائر النحوية، فإنه من المؤكد أننا نبقى ضمن نظام الشخص: إن بداية غولدفينجر كلها محكية عبر جيمس بوند، وإن كانت مكتوبة بضمير الغائب؛ ولكي تتغير القضية، يجب أن تصبح إعادة الكتابة مستحيلة؛ وهكذا فالجملة «لاحظ رجلاً في الخمسين من عمره، مازال شكله شكل شاب، الخ.» هي جملة شخصية بصورة كاملة، على الرغم من وجود الضمير هو «أنا جيمس بوند، لاحظت، الخ.»، ولكن الملفوظ

---

(١) هناك ملاحظة هامة، وعلى المستوى الذي يهمنا هنا، وهي أن كمية كبيرة من الحكايات ليس لها مؤلف (حكايات شفهية، حكايات شعبية، ملاحم مسندة لرواة حفظة)

(٢) جاك لاكان:"إن الفاعل الذي أتكلم عنه عندما أتكلم هل هو نفسه الذي يتكلم؟".

السردي "يبدو أن صوت الجليد على الزجاج أعطى إيحاءً مفاجئاً لبوند «لا يمكنه أن يكون شخصياً، بسبب الفعل «يبدو »، الذي أصبح علامة لا شخصية (وليس الضمير هو).

من المؤكد أن اللاشخصي هو النموذج التقليدي للمحكي، وشكلت اللغة نظاماً زمنياً كاملاً خاصاً بالحكاية (يتمحور حول ماض مبهم)[1]، ويهدف إلى إبعاد حاضر الشخص الذي يتكلم: «يقول بينفنست: في المحكي لا يتكلم أحد،» مع ذلك، فإن القضية الشخصية (بأشكال مقنّعة إلى حد ما) غزت الحكاية بالتدريج، وحملت السرد على زمانية التعبير و مكانيته (وهذا هو تعريف النظام الشخصي)؛ وهكذا فإننا نرى اليوم حكايات، تخلط غالباً، وبإيقاع سريع جداً، وضمن حدود الجملة الواحدة، بين الشخصي واللاشخصي؛ مثل هذه الجملة في غولدفينجر:

عيناه شيء شخصي ، رمادية - زرقاء، شيء لا شخصي.

كانتا مثبتتين على عيني دوبون الذي لا يعرف الوضعية التي يأخذها، شيء شخصي.

لأن هذا النظر الثابت يحمل خليطاً من البراءة، والسخرية، والانتقاص الذاتي، شيء لا شخصي.

من الواضح أنه ينظر إلى خلط الأنظمة على أنه، نوع من السهولة.يمكن أن تصل هذه السهولة إلى حد التشويه: إن رواية أغاتا كريستي البوليسية (الساعة الخامسة والدقيقة الخامسة والعشرون) لا تحافظ على لغزها إلا من خلال الخداع حول شخصية السارد: لقد تم وصف الشخصية من الداخل، في حين أنها هي القاتلة[2]: كل شيء يجري كما لو أن هناك داخل الشخصية الواحدة، وعي

---

(١) بينفنست، مصدر سابق.

(٢) نموذج شخصي: بدا لبورنابي أنه لا شيء تغير، الخ..والفعل أضخم في (قتل روجر أكرويد، لأن القاتل يعبر صراحة بـ(أنا).

شاهد، ملازماً للخطاب، ووعي قاتل، ملازماً للمرجع: يسمح التناوب التعسفي للنظامين وحده بالإلغاز. إننا نفهم، إذن، أنه في القطب الآخر من الأدب، نجعل من صرامة النظام المختار الشرط الضروري للعمل، من دون القدرة، دائماً، على المفاخرة به إلى النهاية.هذه الصرامة، التي يصطنعها بعض الكتاب المعاصرين، ليست بالضرورة صيغة جمالية؛ إن ما نسميه رواية نفسية تتميز في الأصل بدمج النظامين، عبر التوظيف المتتابع لعلامات النظام اللاشخصي، وعلامات النظام الشخصي؛ في الواقع، لا يستطيع علم النفس، بصورة متناقضة، التكيف مع نظام خالص للشخص، لأن في إلحاق المحكي كله بالقضية الواحدة للخطاب، أو بفعل التعبير، من شأنه إلحاق الخطر بمضمون الشخص نفسه: إن الشخصية النفسية (ذات الطبيعة المرجعية) لا ترتبط أبداً مع الشخصية اللغوية التي لا تحدد من خلال الاستعدادات، والأهداف، أو السمات، ولكن من خلال مكانتها (الرمزية) في الخطاب. ونحاول اليوم الحديث عن هذه الشخصية الشكلية، يتعلق الأمر بتدمير هام (لدى الجمهور الانطباع بأننا لم نعد نكتب روايات اليوم) لأن هذا التدمير، يهدف إلى نقل الحكاية من الشكل المتعين الخالص (الذي يسيطر حتى الآن) إلى شكل قياسي، يكون فيه معنى الكلام هو الفعل نفسه الذي يلفظه:[1] إن الكتابة اليوم ليست هي فعل الحكي، أي أننا نحكي، وننقل المرجعية كلها (ما نقوله) إلى فعل التعبير هذا، ولهذا فإن قسما من الأدب المعاصر لم يعد وصفياً، ولكنه متعد، يحاول أن يكمل في الكلام حاضراً

---

(١) انظر تودوروف، مصدر سابق. إن المثال الكلاسيكي للكمال هو الملفوظ: إنني أعلن الحرب، الذي لا يثبت شيئاً، ولا يصفه، ولكنه يفرغ معناه في لفظه الخاص(وبعكس الملفوظ: الملك أعلن الحرب، الذي هو إثباتي ووصفي).

خالصاً إلى حد أن الخطاب كله يتطابق مع الفعل الذي يحرره، حيث يحمل الوجود الكامل كله إلى حكم بالقوة[1].

٤- ٢- وضع المحكي

إن المستوى السردي مشغول، إذن، بعلامات السردية، وهي مجموع العوامل التي تعيد دمج الوظائف والأفعال في الاتصال السردي المرتكز على مانحه ومتلقيه.لقد درست بعض العلامات سابقاً:إننا نتعرف، في الآداب الشفوية، على بعض قوانين الإلقاء (مثل الصياغات العروضية، والقواعد الاصطلاحية للتقديم)، ونعرف أيضاً أن «المؤلف» ليس هو الذي يبدع أجمل القصص، ولكن الذي يبدع ذلك هو من يتقن بصورة أفضل الرمز الذي يتقاسم استخدامه مع المستمعين:إن المستوى السردي، في هذه الآداب، دقيق، وقواعده ملزمة، إلى حد أنه من الصعوبة تصور حكاية خالية من علامات مقننة للسردية (كان في مرة من المرات، الخ..)تم الكشف مبكراً، في آدابنا المكتوبة عن أشكال الخطاب (والتي هي، في الواقع، علامات سردية): مثل تصنيف طرق تدخل المؤلف، الذي بدأ به أفلاطون، وأعاد أخذه ديوميد،[2] وتقنين بدايات السرد ونهاياته، وتحديد مختلف أساليب التقديم (الخطابة المباشرة، والخطابة غير المباشرة مع مشاغلها، والخطابة الملتبسة)[3] ، ودراسة وجهات النظر، الخ.. تشكل هذه العناصر كلها جزءاً من المستوى السردي. يجب أن نضيف إلى ذلك الكتابة في كليتها، لأن دورها ليس «نقل» الحكاية، ولكن إظهارها.

---

(١) حول التعارض بين، (العقل الأول، logos) و(الحكم بالقوة، lexis) انظر جيرار جينيت، مصدر سابق.

(٢) الجنس الفعال للمحاكاة(لا يوجد تدخل للراوي في الخطاب:مثل المسرح) ، والجنس السردي(وحدة الشاعر يتكلم:مثل الأحكام، والشعر التعليمي) ، والجنس المشترك(خليط من الجنسين:مثل الملحمة) .

(٣) هـ.سورنسن، الأجناس المختلطة، ص.١٥٠

في الواقع، ضمن هذا الإظهار للحكاية تندمج وحدات المستويات الأدنى:يتجاوز الشكل الأخير للحكاية، بوصفها حكاية، مضموناتها، وأشكالها السردية الخالصة (الوظائف والأفعال) .هذا يفسر أن التقنين السردي هو المستوى الأخير الذي يستطيع تحليلنا الوصول إليه، إلا إذا خرجنا عن موضوع الحكاية، أي إذا تجاوزنا القاعدة الكامنة التي يقوم عليها.في الحقيقة، لايمكن للسرد أن يأخذ معناه إلا عند العالم الذي يستخدمه:يبدأ العالم مما وراء المستوى السردي، أي هناك أنظمة أخرى (اجتماعية، واقتصادية، وأيديولوجية) لم تعد التعبيرات عنها فقط المحكيات، ولكن عناصر لماهية أخرى (أحداث تاريخية، تحديدات، تصرفات، الخ..) ومثلما أن اللسانيات تتوقف عند الجملة، فإن تحليل المحكي يتوقف عند الخطاب:يجب بعد ذلك، الانتقال إلى سيميائية أخرى.عرفت اللسانيات هذا النوع من الحدود التي التمستها سابقاً، أو سبرتها، تحت عنوان موقف.حدد هاليدي «الموقف» (بالنسبة إلى الجملة) كمجموعة من الأفعال اللغوية غير المشتركة،[1] وحدده بريتو«كمجموعة من الأفعال التي يعرفها المتلقي في لحظة الفعل الإلقائي أو بصورة منفصلة عنه.»[2]

يمكن القول، بالطريقة نفسها، إن كل محكي متعلق «بوضع المحكي»، وهو مجموعة من القوانين التي يستخدم من خلالها المحكي.في المجتمعات القديمة، وضع المحكي شديد التقنين ؛[3] والأدب الطليعي في أيامنا، وحده، هو الذي مازال يحلم بقوانين للقراءة، مثيرة عند مالارميه الذي أراد أن يقرأ الكتاب أمام الجمهور وفق ترتيب محدد، وطباعية عند بوتور الذي يحاول إرفاق الكتاب بعلاماته الخاصة. ولكن الشائع أن مجتمعنا يتجنب قدر الإمكان تقنين وضع

(١) م.أ.ك.هاليدي، مصدر سابق، ص٦.

(٢) ل.ج.بريتو، مبادىء السرد، موتون، ١٩٦٤، ص٣٦.

(٣) يشير ل. سيباغ إلى أن الحكاية يمكن أن تقال في كل لحظة، وفي كل مكان، وليس السرد الأسطوري.

السرد:لم نعد نحصي طرق السـرد التي تحاول تطبيـع المحكـي الـذي سيأتي لاحقاً، عبر التظاهر بإعطائه فرصة طبيعية، لسبب وجيه، أو إذا اسـتطعنا القـول، عبر التظاهر «بعدم افتتاحه»: مثل الروايات الترسلية، والمخطوطـات الـتي يعـثر عليها، والمؤلف الذي التقـى السـارد، والأفـلام الـتي تفصـح عـن حكايتـها قبـل المقدمة. إن الاشمئزاز الذي يعبر عن نفسه، يطبـع المجتمـع الـبرجوازي وثقافـة الجماهير التي تنبثق منـه:ويجـب، في المجتمـع الـبرجوازي، وثقافـة الجماهـير، وجود علامات ليس فيها شكل العلامات. ومع ذلـك، لا يمثـل هـذا إلا ظـاهرة بنيوية ثانوية: على الرغم مـن أن فتـح روايـة، أو صحيفـة، أو محطـة تلفزيـون، أصبح اليوم عملاً حميمياً، وسهلاً، فإن شيئاً لا يستطيع منع هـذا الفعـل البسـيط من أجل أن يدخل فينا، فجأة، القانون السـردي الـذي سنحتاج إليـه. للمسـتوى السردي دور غامض فهو ملازم لوضع المحكي، ويفتح على العالم الذي يتحلـل فيه المحكي (يستنفد)؛ ولكنه، في الوقت نفسه، يغلق المحكي، ويشكله، بصـورة نهائية ككلام عن لغة تحمل لغتها النقدية الخاصة بها، وذلك من خلال الإحاطة بالمستويات السابقة.

٥ ـ نظام المحكي:

يمكـن أن تتحـدد اللغـة، بـالمعنى الدقيـق لهـا، عـبر التنـافس بـين قضيتـين رئيسيتين: هما التمفصل أو التقطيع الذي ينتج وحدات (وهـذا هـو الشـكل مـن وجهة نظر بينفينست)، والدمج أو التوحيد الذي يسـتقبل هـذه الوحـدات ضمـن وحدات في مرتبة أعلى (وهذا هو المعنى) .هـذه القضيـة المزدوجـة توجـد في لغة الحكاية، وتعرف هذه اللغة أيضاً التمفصل والاندماج، والشكل والمعنى.

٥– ١– الانحراف والتوسع

يتميز شكل المحكي بصورة أساسية بقوتين: قوة نشر علاماتـه علـى امتـداد القصة، وقوة إدخال امتدادات غير متوقعة ضمن هذه الانحرافـات. تتمـيز هاتـان القوتـان بالحريـة؛ ولكـن خصوصيـة المحكـي هـــي تحديـداً، في ضـم هـذه

«الانحرافات» ضمن لغته.[1] إن انحراف العلامات موجود في اللغة حيث درسها بالي بخصوص اللغتين الفرنسية والألمانية،[2] ويحدث توقف من اللحظة التي لم تعد فيها علامات (رسالة) متقاربة، أو من اللحظة التي تضطرب فيها الأفقية المنطقية (عندما يسبق الخبر الفاعل مثلاً). هناك شكل بارز من التوقف نجده عندما تفصل أجزاء علامة واحدة بعلامات أخرى على مدى سلسلة الرسالة (مثل النفي بصيغة ليس قط jamais، والفعل سامح في لم يسامحنا قط): ولأن العلامة جزئت، فإن مدلولها قسم إلى دالات عديدة، يتباعد بعضها عن بعض، وإذا أخذ أي منه لوحده فإنه لايمكن أن يفهم.لقد رأينا ذلك سابقاً، بخصوص المستوى الوظيفي، وهذا هو بدقة ما يحدث في الحكاية: إن وحدات متوالية، وإن كانت تشكل وحدة كلية على مستوى المتوالية نفسها، يمكن فصل بعضها عن بعض، من خلال إدخال وحدات قادمة من متواليات أخرى: لقد قلنا سابقاً إن بنية المستوى الوظيفي بنية متبدلة.[3] وبحسب مصطلح بالي الذي يقابل بين اللغات التركيبية التي يسيطر فيها الوقف (مثل اللغة الألمانية)، وبين اللغات التحليلية التي تحترم أكثر الأفقية المنطقية، وأحادية المعنى (مثل الفرنسية)، فإن المحكي هو لغة تركيبية بشدة، تقوم بصورة أساسية على قواعد التشابك والتضمين:كل نقطة من الحكاية تشع في اتجاهات عديدة، وفي وقت واحد:عندما يطلب جيمس بوند (ويسكي) وهو ينتظر الطائرة، فإن هذا الويسكي يحمل، بوصفه إشارة، قيمة متعددة المعاني، وهذا شكل من النواة الرمزية التي تجمع مدلولات عديدة (مثل الحداثة، والغنى، والبطالة)، ولكن

---

(١) فاليري؛"تقترب الرواية شكلياً من الحلم؛يمكن تعريفهما معاً من خلال اعتبار هذه الخصوصية الفضولية:كل انزياحاتهما تعود إليهما ".

(٢) بالي، اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية، بيرن، ص.٤، ١٩٦٥.

(٣) انظر ليفي شتراوس (انتروبولوجيا بنيوية، ص.٢٣٤) :"يمكن أن تبدو العلاقات التي تحدث في حزمة واحدة على مسافات متباعدة عندما ننظر إليها من وجهة نظر تعاقبية "، أ.ج.غريماس أكد على تباعد الوظائف(الدلالية البنيوية) .

طلب الويسكي، كوحدة وظيفيــة، يجـب أن يتجـاوز، بـالتدريج، مراحـل عديـدة (الاستهلاك، والانتظار، والمغادرة، الخ..) لكي يجد معناه النـهائي:تؤخـذ الوحـدة في الحكاية كلها، ولا تتماسك الحكاية أيضاً إلا مــن خـلال انحـراف المحكـي وإشعاعه.يعطي الانحراف المعمّم إلى لغة الحكاية سمتــه الخاصـة:فـهو ظـاهرة منطقية خالصة، لأنه يرتكز علــى علاقـة بعيـدة، غالبـاً، ويمنـح نوعـاً مـن الثقـة بالذاكرة العقلية، ويضع، دائماً، المعنى مكان النسخ الخالص والبسـيط للأحـداث المروية؛ ووفق الحياة، من النادر ضمن لقـاء ألاّ يـأتي فعـل الجلـوس، مباشـرة، بعد الدعوة إلى أخذ مكان؛ وفي المحكي، يمكن لهـذه الوحـدات المتقاربـة مـن وجهة النظر المحاكاتية، أن تفصل من خلال سلسلة طويلة من الإدخـالات الـتي تنتمـي إلى مجـالات وظيفيـة مختلفـة، تمامـاً:وهكـذا يتشـكل نـوع مـن الزمـن المنطقي، الذي قلما يكون له علاقـة مـع الزمـن الحقيقـي، ولهـذا فـإن التحطيـم الظاهر للوحدات يبقى دائماً تحت المنطـق الـذي يوحـد نويـات المتواليـة. مـن الواضح أن التشويق ليس إلا شكلاً مفضلاً، أو إذا فضلنا، مثـيراً، للانحـراف:فـهو من جهة، يحافظ على متوالية مفتوحة (عبر أفعال تفخيمية للتأخير والانطـلاق)، مما يقوي الاتصال مع القارىء (المستمع)، ويقوم بوظيفة تنبيهية ظاهرياً، وهــو من الجهة الأخرى، يقدم له تهديد متوالية أخــرى غـير كاملـة، ونمـوذج مفتـوح (كما لو أن كل متوالية تحمل قطبــين، وهـذا مـا نعتقـده)، أي تـهديد اضطـراب منطقي، وهذا الاضطــراب هـو الـذي يستنفد بقلـق ومتعـة (مـع أنـه يصلـح في النهايـة)؛ «التشـويق»، إذن، هـو لعبـة مـع البنيـة، يـهدف، إذا أمكـن القـول، إلى تهديدها وتعظيمها:إنه يشكل « رعباً» حقيقيـاً لمـا يـدرك بـالعقل: وهـو يكمـل فكرة اللغة نفسها، عبر تقديم النظام (وليس السلسلة) من خلال هشاشـته: إن مـا يبدو الأكثر إثارة هو الأكثر فكرياً أيضاً:يؤثر التشويق من خـلال الـروح وليـس من خلال "المعدة".[1]

(١) ج.ب.فاي، بخصوص Baphomet لكلوفسكي:" لم يكشف التخييل(أو الحكاية) هذا الشكل قـط،

إن ما يمكن تقسيمه، يمكن أيضاً ملؤه.وتمثل النويـات الوظيفيـة الموسـعة، فضاءات إضافية يمكــن أن تمـلأ باسـتمرار تقريبـاً، علـى كـل حـال، يمكـن أن يتدخل هنا تصنيف جديـد، لأن حرية المحفـز يمكـن ضبطـها وفـق الوظـائف (بعـض الوظـائف هـي أفضـل عرضـاً مـن وظـائف أخـرى في المحفـز: مثـل الانتظار)[1] ، ووفـق جوهـر الحكايـة (تمتلـك الكتابـة القـدرة علـى التفريـق و التحفيز، وهذه القدرة أكبر من قدرة الفيلـم: يمكـن قـص حركـة تليـت، بصـورة أسهل من الحركة نفسها إذا رؤيت.[2] تترافق القدرة التحفيزية للحكايـة بقدرتـها الإضمارية. فمن جهة، تستطيع وظيفة الجملة (يأخذ وجبة مغذيـة) اقتصـاد كـل المحفزات الافتراضية التي تنطوي عليها (تفصيل وجبة)[3]، ومـن جهـة أخـرى، يمكن اختزال متوالية معينة إلى نوياتها، ويمكن اختزال طبقة من المتواليات إلى تعبيراتـها الأعلـى، دون إفسـاد معنـى القصـة:يمكـن تحديد الحكايـة حتـى إذا اختزلنا تركيبها التعبيري الشامل إلى عواملـه الفاعلـة، ووظائفـه الكبـيرة، مثلمـا تنتج من الاهتمام التدريجي، عن الوحدات الوظيفية.[4]

بعبارة أخرى، تقدم الحكاية نفسها للتلخيص (وهذا مـا كـان يسـمى قديمـاً الدليل). وهو، من النظرة الأولى، قابل لذلك في كل خطاب؛ ولكن لكل خطاب

ما هو دائماً، وبقوة، اختبار للفكر حول الحياة."(تيل كيل، عـ٢٢، ص.٨٨)

(١) الانتظار ليس له منطقياً إلا مركزان:الانتظار الأول الهادئ، والانتظار الثاني المشـبع أو المخيـب، ولكن المركز الأول يمكن أن يكون محفزاً بشدة، وأحياناً بصورة غير محددة(بانتظار غودو): وهـذه لعبة قصوى هذه المرة مع البنية.

(٢) يقول فاليري "إن بروست يقسم، ويعطينا الإحساس بالقدرة على التقسيم اللانهائي ــ ما اعتـاد الكتاب الآخرون على تجاوزه ".

(٣) هنا أيضاً، يوجد خصوصيات بحسب الجوهر:يمتلك الأدب قدرة كامنة لا يوازيها شيء، وهذا ما لا تمتلكه السينما.

(٤) هذا الاختزال لا يتطابق، بالضرورة، مع تقسيم الكتاب إلى فصول؛وبالعكس، يبدو، بـالتدريج، أن دور الفصول هو إحداث انقطاعات أي تشويقات (تقنية للمسلسل) .

نموذجه من التلخيص؛ فالقصيدة الغنائية، مثلاً، ليست إلا استعارة كبيرة لمدلول واحد،[1] وتلخيصها يعني امتلاك هذا المدلول، وهذه العملية فعالة إلى حد أنها تبدد هوية القصيدة (تختزل القصائد الغنائية إلى مدلولي الحب والموت): من هنا يأتي الاعتقاد بأنه يمكن تلخيص قصيدة.وبالعكس من ذلك، إن تلخيص الحكاية (إذا تم وفق معايير بنيوية) يحافظ على تفرد الرسالة. وبقول آخر، الحكاية قابلة للترجمة، دون ضرر كبير: إن ما يتعذر ترجمته لا يتحدد إلا في المستوى السردي الأخير:فدوال السردية، مثلاً، لا تستطيع بسهولة الانتقال من الرواية إلى الفيلم، الذي لا يعرف المعالجة الشخصية إلا نادراً جداً،[2] ولا تستطيع الطبقة الأخيرة من المستوى السردي، وهي الكتابة، الانتقال من لغة إلى لغة أخرى (أو أنها تنتقل بشكل مشوه). تنتج إمكانية ترجمة الحكاية عن البنية ولغتها؛وبطريق معاكس، سيكون ممكناً، إذن، العثور على هذه البنية عبر تمييز العناصر القابلة وغير القابلة للترجمة في الحكاية، وتصنيفها: يسهّل الوجود الحالي لعلوم العلامات المختلفة والمتنافسة (مثل الأدب، والسينما، والمسرحيات الفكاهية، والبث الإذاعي)، هذه الطريقة من التحليل كثيراً.

٥-٢- المحاكاة والمعنى

إن الفعل الثاني الهام، في لغة الحكاية، هو الاندماج:إن ما ينفصل في مستوى معين (مثل المتوالية) يندمج غالباً في مستوى أعلى (متوالية بدرجة تراتبية عالية، والمدلول الكامل لانحراف إشارات، وفعل طبقة من الشخصيات)؛ يمكن مقارنة تعقيد الحكاية بتعقيد organigramme القادر على دمج الخطوات

---

(١) ن.روفيه، مصدر سابق. "يمكن فهم القصيدة كنتيجة لسلسة من التحولات التطبيقية على الجملة "أنا أحبك "، يشير روفيه هنا إلى تحليل الهذيان الخيلائي الذي قدمه فرويد بخصوص الرئيس شويبير (خمسة تحليلات) .

(٢) ومرة أخرى أيضاً، لا يوجد علاقة بين الشخص النحوي للراوي والشخصية (أو الذاتية) التي يضعها المخرج بطريقته لتقديم قصته:إن الكاميرا أنا هي حدث استثنائي في تاريخ السينما.

إلى الوراء بالقفزات إلى الأمام؛ أو بصورة أدق، إن الاندماج، تحت أشكال متعددة، هو الذي يسمح بالتعويض عن تعقيد وحدات مستوى معين: وهو الذي يسمح بتوجيه فهم عناصر متوقفة، ومتقاربة، ومتجانسة مثل العناصر التي يقدمها التركيب التعبيري، الذي لا يعرف إلا بعداً واحداً:* هو التتابع؛إذا سمينا مع غريماس وحدة الدلالة، بمتشابهة الخواص، (وهي الوحدة التي تطبع، مثلاً، علامة وسياقها) فإننا نقول إن الاندماج هو عامل تشابه: كل مستوى اندماجي يعطي خواصه إلى وحدات المستوى الأدنى، ويمنع المعنى من التذبذب، وهذا ما يحدث إذا لم ندرك الفارق بين المستويات. مع ذلك، لا يقدم الاندماج السردي بطريقة نظامية هادئة، مثل الهندسة المعمارية الجميلة التي تؤدي عبر ممرات متعرجة متشابهة، من عناصر بسيطة لا متناهية إلى بعض الكتل المعقدة؛يمكن أن تمتلك الوحدة نفسها، غالباً، ارتباطين، الأول مع مستوى (وظيفة المتوالية)، والثاني مع (إشارة أخرى تحيل إلى فاعل)؛ بذلك تقدم الحكاية كتتمة لعناصر مباشرة، وغير مباشرة، متداخلة بقوة؛ الوقوف يوجه قراءة أفقية، ولكن الاندماج يلصق بها قراءة عامودية: هناك نوع من (التعرج) البنيوي، كلعبة مستمرة من القوى الكامنة، تعطي سقوطاته المختلفة للحكاية حيويتها أو طاقتها: تدرك كل وحدة من خلال ازدهارها، وعمقها، وبهذا الشكل تسير الحكاية: عبر التنافس بين هذين الطريقين، تتفرع البنية، وتتكاثر، وتكتشف ذاتها، وتتماسك:لا يتوقف المستوى السردي عن أن يكون نظامياً. من المؤكد أن هناك حرية للمحكي (كما هناك حرية لكل معبّر، أمام لغته)، ولكن هذه الحرية محدودة: هناك فجوة بين القانون القوي للغة، والقانون القوي للمحكي:هي الجملة. إذا حاولنا اختيار محكي مكتوب، فإننا نرى أنه ينطلق من

---

* رسم يبين الهيئة التي توجد عليها بنية منظمة احتماعية، ويبين المناصب الإدارية المختلفة، والتسلسل الرئاسي، وعدد المستويات الإدارية، والعلاقات بين مختلف الوحدات، والسلطات التنفيذية والاستشارية، الخ..

المنطلق الأكثر تقنياً (المستوى الصوتي)، ويخف بـالتدريج إلى الجملة، وهـي نقطة نهائية للحرية التركيبية، ثم يبـدأ بـالتمدد، عـبر الانطـلاق مـن مجموعـات صغيرة من الجمل (متواليات صغيرة)، الحرة جداً أيضاً، حتى تصل إلى الأفعال الكبيرة التي تشكل قانوناً كبيراً ومحدوداً:إن إبداعية الحكاية (على الأقـل تحـت ظاهرة الأسطوري في الحيـاة) تكمـن بـين قـانونين:قـانون اللسـانيات، والقـانون فوق-اللساني. لهذا يمكننا القول بصورة متناقضة، إن الفن (بالمعنى الرومانسـي للكلمة) هو عمل ملفوظات بـالتفصيل، في حـين أن الخيـال هـو سـيطرة علـى القانون: «يقول بو، سنرى، إجمالاً، أن الإنسان البارع هو دائمـاً، مفعـم بالخيـال، والإنسان الخيالي حقيقة هو محلل، قبل كل شيء..[1] » يجـب إذن، التقليـل مـن واقعية السرد.يقول لنا المؤلف، إن بونـد الـذي يتلقـى اتصـالاً هاتفياً في مكتبه الذي يناوب فيه «يتأمل»: «الاتصالات مع هونغ-كونغ، دائماً سيئة، وليـس مـن السهل الحصول عليها». وعليه، فإن «تأمل» بوند، والاتصال الهاتفي السيئ ليسـا هما المعلومـة الحقيقيـة؛ ربمـا تكـون هـذه الحادثـة «حيّـة » ولكـن المعلومـة الحقيقية التي تتأكد بعـد ذلـك، هـي تحديـد موقـع الاتصـال الهـاتفي، وهكـذا الموقع هو هونـغ-كونـغ. وهـذا فـإن المحاكـاة تبقـى، في كـل حكايـة، ممكنـة الحدوث؛[2] إن وظيفة الحكاية ليست العرض، بل تشكيل متوالية تبقى، بالنسـبة إلينـا، غامضـة، ولكـن هـذه المتواليـة ليسـت ذات طبيعيـة محاكاتيـة؛ لا تكمـن «واقعية» متوالية معينة في التتابع «الطبيعي» للأفعـال الـتي تشـكلها، ولكـن في المنطق الذي يعرض فيها، ثم الذي يتعرض للخطر، ويشبع فيها؛ يمكــن القـول، بطريقة أخرى، إن أصـل متواليـة ليـس ملاحظـة الواقـع، ولكـن ضـرورة تنويـع الشكل الأول، وتجاوزه، والذي يقدّم للإنسان، وهو التكرار: المتوالية هي، بصورة

---

(١) الاغتيال المزدوج في شارع مورغ، ترجمة بودلير.

(٢) مع جينيت الحق عندما اختزل المحاكاة إلى مقطوعات من الحوارات الداخلية المتكررة؛تخفي المناجـاة الذاتية دائماً وظيفة واضحة وليست محاكاتية.

أساسية، كل لا يتكرر فيه شيء؛يحمل المنطق هنا قيمة تحريرية، وكل المحكي معه ؛ يمكن أن يضع الناس في الحكاية ما عرفوه، وعايشوه.الحكاية تجعلنا نرى لأنها لا تحاكي؛ إن العاطفة التي تشتعل فينا عند قراءة رواية ليست هي عاطفة «رؤية» (في الواقع نحن لا نرى شيئاً)، ولكنها عاطفة معنى، أي ذات طبيعة أعلى من العلاقة التي تمتلك هي أيضاً انفعالاتها، وآمالها، ومخاطرها، وانتصاراتها:من وجهة نظر مرجعية (واقعية)، لا يحصل في الحكاية شيء بصورة دقيقة[1]، «إن ما يصل» هو اللغة وحدها، مغامرة اللغة التي يحتفى فيها باستمرار. على الرغم من أننا لا نعرف عن أصل الحكاية أكثر مما نعرفه عن أصل اللغة، يمكن القول، منطقياً، إن المحكي معاصر للمناجاة الداخلية، وهو فيما يبدو، إبداع لاحق للحوار؛ في كل الحالات، ودون إرادة فرض النظرية التطورية النوعية، يمكن أن يكون ذا دلالة الطفل الصغير يخترع الجملة، والحكاية، وأوديب، في الزمن نفسه (في الثالثة من العمر).

---

(١) مالارميه (الرسم في المسرح، بلياد، ص.٢٩٦) : «يظهر العمل الدراماتيكي تتابع المظاهر الخارجية للمتوالية، من دون أن تحتفظ أي لحظة بالواقع، وفي النهاية، لا يحدث شيء».

من النص إلى العمل• جيرار جنيت

إذا حاولت التدقيق قليلاً، بعد دعوة لفعل ذلك، في المسيرة العقلية التي تفصلني، بمقدار ما تربطني عن النص الأول (في المجال الأدبي والجمالي، الذي يهمنا هنا) والذي صدر عام١٩٥٩، ثم أعيد نشره بعد ذلك في كتابي الأول دون العودة إلى الدوافع والظروف التي قادتني إلى نقطة الانطلاق الواضحة هذه، فإنه يبدو لي أن هذا التمرين في الكتابة الذاتية قبل الوفاة يمكن أن يأخذ شكلين مختلفين إلى حد ما، وسآخذهما على عاتقي أيضاً. يهدف الشكل الأول، بصورة متزامنة، إلى تحديد الانسجام النظري المحتمل وتعريفه في مجموع هذه الأعمال إذا كان يوجد أعمال. لست واثقاً من أنني أفضل من يقوم بهذا، بالدقة المطلوبة ولكن يمكنني دائماً أن أبذل قصارى جهدي، مع الأمل بعدم الاستسلام كثيراً للصورة العقلانية الخادعة التي تدفعنا، غالباً، إلى فرض وحدة مصطنعة على كل الأشياء التي تُجمع مصادفة، والمصادفة تتحكم فينا أما الشكل الثاني فيهدف، بصورة أمينة ما أمكن، إلى إعادة تأسيس الطريق الحقيقي، تاريخياً، والذي قادني، ضمن هذه المسيرة، من موضوع إلى موضوع آخر: لا أعرف إذا كانت إعادة التأسيس هذه في متناول يد مراقب خارجي يرغب جيدا الاهتمام بها، ولكن يبدو لي أنه بمقدوري تقديم بعض المعلومات حول هذه النقطة، قد تكون مفيدة، أو غير مفيدة، ولكنها على الأقل مستقاة من فم الحصان كما يقال عندنا وفي أماكن أخرى.تظهر الملاحظة الأولى الواضحة جداً، أنني، انطلاقاً من النقد الأدبي بالمعنى الذي نسمعه منذ أكثر من قرن، انتقلت سريعاً إلى ما نسميه، منذ بعض الوقت، «الشعرية» على الرغم من أنه مصطلح مجدد عن القدماء. في الحقيقة، يتطلب هذان التعبيران بعض الإيضاحات، لأن الوضوح

• نسخة تعود إلى محاضرة في البيت الفرنسي، جامعة نيويورك، ت، ١٩٩٧ (وهذا النص من كتاب جيرار جنيت الأخير الذي صدر في باريس عن دار سوي عام ١٩٩٩، تحت عنوان (أشكال ٤)(م).

الحالي ربما يكون خادعاً. أقصد بالنقد التحليل الداخلي، الشكلي أو التفسيري لنصوص خاصة أو أعمال خاصة، أو للأعمال الكاملة لكاتب تكمن أهميته في تفرده...

قلما خُصصت الدراسات الجامعية، على الأقل، في فرنسا، لهذا النوع من البحث، إلا منذ وقت قريب، وبصورة ضعيفة، ومركزة، وتوقفت بعد (لانسون) عند المقاربة التاريخية واللغوية بصورة أساسية، وهي ذات توجه وضعي. ومثلما اتهم بيغوي تين سابقاً بأنه صاحب "منهج الحزام الكبير" الشهير، فهي ذات توجه محيطي (هامشي) بالنسبة إلى الأعمال نفسها. عندما بدأت العمل في هذا المجال، كنوع من إعادة الوضع عند صدور هذه الدراسات "العليا" غير المثيرة كثيراً، ذات الالتزام السياسي والعقائدي الكارثي بصورة كاملة، كان الانفصال كامناً، يجب ألا أتأخر في إعلانه خلال جدل "النقد الجديد" بين هذين التوجهين اللذين كان الأول منهما مازال يقتصر، مثلما كان الأمر سابقا زمن بيغوي، وبر وست، وجيد، وفاليري، ودي بوص، وريفيير، وبولهان، وثيبودية[1]، أو جان بريفوست، على مؤلفين غير جامعيين أو تركوا الجامعة مثل سارتر أو بلانشو، أو أنهم على هامش الجامعة مثل: رولان بارت، أو يعملون في جامعات أجنبية مثل أورباخ، أسبيتزر، أو بيغوان، أو ريمون، أوبوليه، أو ستاروبينسكي، أو روسيه، أوبينشو أو في هذا العصر مثل جان بيير ريشارد، وفي مجالات أخرى مثل غاستون باشلار، أو جيلبير دوران، يعرف من هذا أنني ذكرت أكثر أولئك الذين كانوا، بشكل أو بآخر، أساتذتي، في هذا المجال على الأقل. بين عامي ١٩٥٦-١٩٦٣.

---

(١) الذي أعلن أنه يمثل هو نفسه شكلاً من النقد "يركز على الأعمال أكثر من تركيزه على الشخصيات " (تاريخ الأدب الفرنسي، باريس، ستوك، ١٩٣٦، ص٥٢٨. كانت تبدو هذه الملاحظة، في حينها، هامة، ولكنها تبدو اليوم عادية.

علّمت أنا نفسي، وبكل حريـة، موضوعـات ومنـاهج في منطقـة نائيـة جـدا حيث لا أحد يجـد في نفسـه الكفـاءة خاصـة خـارج الجامعـة بـالمعنى الدقيـق للكلمة.

قلما أحسست بالانجذاب نحو الدراسات العليـا الـتي خرجـت منـها عندمـا كنت طالباً بتجربة غـير مقنعـة، ولم أستطع، في أعمـاقي، قـط الانسـجام كثـيراً معها.

بعد ذلك، أمضيت أربع سنوات (١٩٦٣-١٩٦٧) في السوربون، كمعيد مكلف بالدروس التطبيقية. وكانت هذه السنوات أقل سعادة ولم أحتفظ منها بأي ذكرى تقريباً، لولا لقائي مصادفـة في يـوم مـن الأيـام، بشـاب بلغـاري اسمـه تزفيتـان تودوروف الذي كان يبدو ضائعاً وهـو يبحـث عـن بصيـص ضـوء ضمـن هـذه الظلمات. وسرعان ما وجدناه سوية في محـاضرات رولان بـارت[١] الـتي كـان يلقيها في كلية الدراسات العليا[٢] في جامعة السوربون. ومن يومها أصبح رولان بـارت مرشـدي، وإليـه يعـود الفضـل في تركـي الجامعـة وقدومـي إلى كليـة الدراسات العليا.كانت مقالاتي الأولى موجزة كلها، وكتبت، للسبب الذي ذكرته، بوصفي هاوياً مطلعاً لا بوصفي محترفاً، وجمعت في مرحلة لاحقـة في كتـابي (أشـكالIV)[٣] ، تنـاولت فيـها الشـعر الفرنسـي البـاروك[٤]، وبـروست، وروب

---

(١) انضم إليه بدءاً من عام ١٩٦٥ غريماس الذي كان ذا توجه علمي، وأكثر انفتاحاً على الحقـول المعرفية الأخرى، وقد كان مكملاً له في تعليم الباحثين البنيويين الذين كنا منهم..

(٢) القسم السادس الذي أصبح عام ١٩٧٥ كلية الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية.

(٣) باريس، دار سوي، ١٩٦٦ (الذي أصبح، أشكال ١ـبعد ذلك)على الرغم من مساعدة فيليـب سولير الذي استقبل كثيرين في سلسلة تيل كيل ترددت كثيراً في نشر مجموعة ما زالت مبعثرة، وقد يكون غريباً أن يكون جورج بوليه هو الذي اتخذ القرار بدلاً عني، قائلاً:"نفذ هذا العمل ولن تنـدم أبداً " في الواقع، لا أعرف حتى الآن فيما إذا كان علي أن أقوم بهذا أم لا.

(٤) عنوان مقال منها "الذهب يسقط فوق الحديد "، وكان العنوان الأول "شعرية بنيوية؟"كان الأمـر يتعلق بالشعرية العملية للبار وكية، مع نوع من التحذير المسبق عن شئ آخر. ولكنني شعرت بالأثر

-غريبه، وفلوبير، ثم رولان بارت بوصفه (عالم سيميولوجيا) وفالـيري، وبـورج الناقدين. كانت الأسماء الثلاثـة الأخـيرة، بالإضافـة إلى آخريـن مثـل: (ثيبوديـه، وريشار أو مورون) من نموذج فوق- نقدي، مما يشـكل نوعـاً مـن العـودة إلى النظرية الأدبية، بالإضافة إلى أنني لم أمنع نفسـي مـن تفسـير هـذه الأعمـال في إطـار أفكـاري النظريـة الخاصـة، لكـن لا يمكـن أن ننكـر علـى فالـيري دور المؤسس الحديث للشعر، وعلى بورج النظرة الشمولية للمكتبة العالميـة، والـتي مازلت أعتمد عليها حتى الآن، في فكرتـي الأساسية عـن الأدب. مـازلت أذكـر إحدى صباحات ربيع عـام ١٩٥٩ حـين اشـتريت مـن مكتبـة في الحـي اللاتيـني (خيالات واستقصاءات)[١] ، وبدأت، مباشرة، بقراءتهما معاً، ناسياً تنـاول وجبـة الغداء، مع نقل يشبه نقل ماليبرانش عند اكتشافه عمل ديكارت (رسالة الإنسـان) في زمني هذا، مازال يمكن أن نقرأ ونحن نسير في (بولفار سان ميشيل).

في الواقع، من المناسب جداً قراءة هذين العملـين معـاً، وفي وقـت واحـد لأن الاستقصاء والخيال يتداخلان ويتبادلان فيما بينهما بطريقة لا يمكن تخيلها، بمعنى أن الكتب كلها تشكل كتاباً واحداً، وهذا الكتاب اللامتناهي هو العالم.

في الحقيقة، يتعلق الأمر بقراءة (كل الكتب التي كتبت منـذ بدايـة العـالم)[٢] أو علـى الأقـل، التفكـير فيـها معـاً، مثـل جوليـس لوميـتر الـذي أسـند القـدرة لفيرديناند برونتيير، إذا أخذنا بكلام ثيبودية. هذا برنامج واسـع، لكـن يجـب ألا نستبق الأمور. تحدثت الآن عن خصام النقد الجديـد: وهـذا المصطلـح شـاع في هذه السنوات بين ١٩٥٠_١٩٦٠: كان هــذا النقـد جديـداً بمعنـى معارضتـة للنقـد

غير الدقيق لهذا الإعلان فأردت تعديل العنوان، لكن سولير عارض ذلك بقوة، وهو الـذي كـان يمتلك أساساً نظرياً أكثر مني..

(١) ترجمات خاصة للخيالات الصادرة عام ١٩٤٤، المترجمة عام ١٩٥٢، والاسـتقصاءات الصـادرة عام ١٩٥٢_والمترجمة عام ١٩٥٧.

(٢) آلبير ثيبودية، تأملات في النقد، باريس، غاليمار، ١٩٣٩، ص١٣٦.

القديم، على الرغم من أنه يعود إلى نهاية القرن التاسع عشر، وهو ما كان يعرف بالتاريخ الأدبي.

وفي عودة إلى الوراء، لا يبدو لي اليوم أن هذا النقد الجديد كان مجدداً في منهجه مثلما كان يُظن، لأنه لم يقدم شيئاً جيداً غير تعميق النشاط النقدي لسنوات الثلاثينيات الذي كان بيانه الرسمي بصورة عامة كتاب (ضد سانت-بوف) لبروست، والذي نشر عام ١٩٥٤ بعد وفاة مؤلفه.

من المعروف أن كتاب (ضد سانت-بوف) يمثل، في المقام الأول، معارضة للتصور البيوغرافي الذي يبحث في الأعمال عن تفسير خارجي من خلال حياة المؤلفين وهذا ما يسميه تين (الجنس، والبيئة، والزمن) من أجل قراءة أكثر عمقاً، بمعنى أكثر تعلقاً بالعلاقات الداخلية للنصوص. لقد أراد النقد الجديد الفرنسي، وقبله النقد الجديد الأمريكي في سياق آخر، أن يكون بصورة أساسية، نقداً داخلياً منغلقاً، عن قصد، وربما مؤقتاً، داخل ما يسميه بعضهم، (وأنا لست منهم) سور النص. ولكنه لم يتأخر في الانشقاق، ليس دون تداخلات بين القسمين. القسم الأول ما يسمى بالنقد الموضوعاتي ذي التوجه النفسي، أو التحليلي النفسي، وإن كان الأمر يتعلق عند سارتر وأتباعه ببدعة التحليل النفسي الوجودي، والقسم الثاني ما يسمى بالنقد البنيوي الذي يهتم أكثر بالعناصر الشكلية للأعمال.

ترتكز دراساتي الأولى على النقد الموضوعاتي، ولكنني كنت أحس في أعماقي، بانجذابي نحو النقد البنيوي، ولم أشعر قط بميل نحو النقد النفسي الفرويدي. ضمن هذا الإطار كتبت لمجلة (L'Arc)، في عدد خصص عام ١٩٦٥ لكود ليفي _شتراوس. و كانت مقالتي ذات توجه تحزبي عنوانها (البنيوية والنقد الأدبي). حاولت فيها، مثل المستجدين في أي عمل، أن أغطي المجال المطروق عبر هذا العنوان كله محاولاً أن أكون وسطاً بين هذين القسمين من النقد الجديد، ولكن ظهر لي سريعاً أن البحث الأكثر مناسبة (من وجهة نظري)

للمنهج البنيوي في الدراسات الأدبية لم يكن النقد الشكلي للأعمال المفردة الذي يمثله بوضوح التحليل الشهير الذي قام بـه جاكبسون وكلود ليفي شتراوس[1] نفسه حول عمل بودلير (القطط)، وإنما النظرية العامة للمجال الأدبي الذي يعد هو نفسه منظومة أكثر اتساعاً مثل علم الإنسان البنيوي الذي يدرس كل مجتمع من خلال مجموع أنشطته ومؤسساته[2]، ومثل اللسانيات البنيوية التي تدرس مجموع العلاقات الداخلية المكونة لمنظومة اللغة. ومنذ ذلك الحين، لم يعد الأمر يتعلق بالتركيز على داخل النصوص، بل على العكس، بالخروج منها من أجل سبر أكثر اتساعاً لم يعد مصطلح النقد مناسباً له، ومن أجل هذا اقترح بعضنا مصطلحات مرادفة (نظرية الأدب) أو (الشعرية).

جاء المصطلح الأول من كتاب ويليك ووارن، ومن نصوص مختلفة للشكلانيين الروس، في الوقت نفسه، وجاء المصطلح الثاني بوساطة فاليري، من الكتاب التأسيسي لأرسطو. ومن الواضح أنه هو الذي أعطى العنوان المشترك إلى المجلة والسلسلة اللتين خصصناهما، بعد ذلك بقليل، وفي ذروة حماس التجديد لحركة عام ١٩٦٨[3] للدفاع عن هذا الحقل الجديد والقديم، في الوقت نفسه، ويعود في أصله إلى الفلسفة بصورة كبيرة. هذه المرجعية الثنائية أو

---

(١)صدر جزئياً عام ١٩٦٢ في (الإنسان).

(٢)أعتقد أنني اقتربت، في حينه، ولأشهر عديدة، من فكرة دراسة عمل كورنيه الذي كان قد عد عالمه واحداً من هذه النماذج الغريبة من الحضارة التي وصفها روث بينيديكت. ولكن المشاغل صرفتني سريعاً عن هذه الدراسة القريبة من علم الإنسان التطبيقي والتي يشهد عليها جملة موحية جداً (أشكال١، ص١٦٠)وربما انتهيت إلى أنني سأكتب هذا الكتاب في قرن أو قرنين.

(٣)من الواضح أن العدد الأول من المجلة، والمجلد الأول من السلسلة، أعدتا منذ أشهر عديدة (تودوروف، مقدمة في الأدب الفرنسي) وقد خرجا في وقت واحد في دار سوي، في شباط عام ١٩٧٠. لقد كان مقترحنا، الذي يشهد عليه الملخص الأول والعنوان الفرعي الواضح (مجلة نظرية وتحليل أدبيين)، والذي حافظنا عليه بشدة، أكثر تعقيداً، أو أكثر استراتيجية: وهو القيام بمعاهدة دفاعية أو هجومية بين الشعرية والنقد الجديد.

الثلاثية تخرجنا، بوضوح، من الموروث الفرنسي الخالص، لصـالح انفتـاح أكـثر إثارة، باتجاه تيار من التفكير العالمي. هذا يدفع باتجاه تجاوز كثير من الثوابت، ولكنني لم أعمد إلى صياغة مصطلحات (ثبات، تجاوز) للتدليل علـى تعـارض مفهوماتي إلا في مرحلة لاحقة، وهذا التعـارض هـو الـذي سيسـيطر بالتدريج، وتحت أشكال مختلفة، على عملي النظـري كلـه. هـذا البرنـامج الطمـوح طُـرح ثانية في أيلول عام ١٩٦٦ ضمن بيـان في «العشـارية الشـهيرة» لسـيريزي حـول طرق النقد الحالية، وتحـت عنـوان مثـير «أسـباب النقـد الخـالص»[١] ، برعايـة العزيز ثيبوديه الذي يعود إليه مصطلح «النقد الخالص». والذي أعاده هو نفسـه إلى فاليري وعُرف بوصفه «نقداً يركز على الماهيات ولا يركز علـى النـاس أو على الأعمال». يتعلق الأمر في دخيلتي، وبدقة، بالشعرية الـتي كـان فالـيري قـد حددها، ضمن برنامجه التعليمـي في (الكوليـج دو فرانس) عـام ١٩٣٦ كتـاريخ للأدب دون أسماء المؤلفين، وهو ما أثار خيال ولفلين في تـاريخ الفـن[٢]، ،مـن المعروف أن هذه الفكرة لتاريخ مجهول (دون أسماء النـاس والشـعوب) كـانت موجودة سابقاً عند أوغوست كانت، [٣] ولا أعتقد أنها غريبـة عـن هيجـل، ولا عـن مدرسـة (أنـال) في مرحلـة قريبـة منـا، وكذلـك الأمـر بالنسـبة إلى تـاريخ (الحقبة الطويلة) الذي لا يهتم بالأفراد أو الحوادث العـرضية الظنية. وقـد دافـع عنه وتبناه فيرناند بروديل. قـال توكوفيـل وليـس مـاركس (إنـني أتحـدث عـن طبقات، هي وحدها يجب أن تملأ التاريخ)[٤]. ويبـدو لي هنـا أنه يمكـن أخـذ

---

(١) أعيد أخذه في كتاب (أشكال٢) باريس ،دارسوي -١٩٦٩ -.

(٢) هكذا حدد ولفلين هدف مبادئه الأساسية لعام – ١٩١٥ – مضيفاً (لا أعرف من أين أتاني هـذا المصطلح: لقد كان في الفضاء) pro domo – ١٩٢٠ – ترجمه إلى الفرنسـية روشـليتز في – تأملات في تاريخ الفن باريس, فلاماريون سلسلة شامب, -١٩٩٧ – ص ٤٣.

(٣) محاضرات في الفلسفة الوضعية / ط٤ / باريس /١٨٧٧/ المجلد الخامس -ص١٢ -ذكره جيرمـان بازان بنصوص ولفلين, تاريخ تاريخ الفن، باريس، ألبان ميشيل /١٩٨٦ /ص١٧٧

(٤) توكوفيل, النظام القديم و الثورة. الكتاب الثاني. الفصل ١٢.

كلمة (طبقات) في معناها الأشمل، وهو معناها المنطقي: الموضوعات الأكثر مناسبة للمؤرخ ليس الأفراد بل الطبقات التي تتفوق عليهم أو غالباً تبقى بعدهم. الموضوع التاريخي المثالي هو ما وراء التاريخي أي الأخلاق والمؤسسات، وفي الأدب، الأجناس الأدبية، والموضوعات، والأنماط والأشكال، بمقدار استمراريتها وتبدلها (الاستمرارية تعني التغير) هذا ما قاله ثيبوديه[1] العزيز دائماً: من الواضح أنه لا يتغير إلا ما يستمر[2]. مما لاشك فيه أنني طرحت بإيجاز شديد وفي بيان سابق [3] التجانس بين هذا التاريخ البنيوي - تاريخ ما يدوم- وبين الشعرية بوصفها تحليلاً للسمات الدائمة للفعل الأدبي. وفي هذا معارضة للشعرية ليس للتاريخ بصورة عامة ولكن فقط للاختزالات الطريفة عديمة الفائدة أحياناً لما كان قد أصبح في حينه التاريخ الأدبي بعد معارضات عديدة[4]. وكان من الأفضل تسميته (التاريخ الوقائعي للحياة الأدبية): بعد النطاق الكبير جاء النطاق الصغير الذي ليس هو الأقرب إلى الأعمال دائماً مثلما أظهر بروست، بالإضافة إلى ذلك فان هذا التجانس الأقل معقولية مما يمكن أن يبدو من انتمائي خلال أكثر من ربع قرن للمدرسة التي أسسها لوسيان فيبفر عام /١٩٤٧/ فسح مجالاً كان في حينه هامشياً على الأقل فيما يخص الدراسات الأدبية والفنية، والذي عده بعضهم لهذا مجال بحث، وإبداعاً عقلياً لا مثيل له، أي دون التخلي عن (مؤسسة وطنية) قديمة - وقال ستاندال بخبث (وطنية مقابلة) وهذا لا يناسب طبيعتي كثيراً.

---

(١) خاتمة عن فلوبير. آب /١٩٣٤ / في تأملات في الأدب. المجلد الثاني باريس -١٩٤٠-ص٢٥١.

(٢) حول حضور ما يسميه (ما وراء - التاريخي الثابت) في قلب الفعل التاريخي. انظر بول فين. كشف الاختلافات. باريس، دار سوي /١٩٧٦/ص١٨+٣٣/.

(٣) الشعرية والتاريخ. سيريزي. تموز/١٩٦٩/ ظهر في كتاب /أشكال٣/ باريس. دار سوي /١٩٧٢/

(٤) انظر لوسيان فيبفر. الأدب والحياة الاجتماعية من لانسون إلى مورنيه: معارضة ؟ /١٩٤١/في معارك من أجل التاريخ. باريس. كولان /١٩٥٣/

من جهتي، كان التطبيق الأول للبرنامج، مع اعتماد خفي على جـان بولهـان، محاولة لإعادة شرح البلاغة الكلاسـيكية. يشـهد علـى ذلـك مجموعـة دراسـات ظهرت في هذه الحقبة. منها دراسة[1] أصبح عنوانها عنوان مجموعتي الأولى، ثم المجموعتين التـاليتين. كـان قصـدي، في ذلـك الحـين، هـو البحـث في البلاغـة وبصورة خاصة في نظرية الرموز والعلامات عن نوع من الإرث في علم الرموز أو على الأقل في علم الدلالة والأسلوبية الحديثين. كان علي بعد ذلك أن أحدد أن البلاغة لا تختزل إلى هذا الجانب فقط وأن مثل هذا الحصر يدل على نظـر ضيق إلى حد ما ومنحرف من خـلال هـذه المقاربـة الجزئيـة. ولكنـني لا أنـدم كثيراً بسبب سوء الفهم هذا على أنني أتيت بنصوص ذات دلالة مثل نصوص دو مارسي وفونتانييه. وأسهمت مع آخريـن في إعـادة اسـتخدام هـذه الطريقـة مـن التحليل في تفكيرنا عن اللغة.

كـان الاكتشـاف الثـاني هـو تحليـل السـرد الـذي دعـاه تـودوروف سـريعاً (ناراتولوجي-علم السرد) يجب أن أشير إلى أن رولان بارت كان قد أوحى إلي بهذا الموضوع وهو الذي كان قد اتخذ المبـادرة لسـبب أجهلـه في إصـدار عـدد خاص حول هذا الموضوع من مجلة اتصـالات [2]. ولكـنـني ابتعـدت عـن هـذا المجال الذي لم يجذبـني إليـه بصـورة خاصـة. كنـت ومـازلت أعتبر أن الآليـة السردية هي الوظيفة الأقل إغراء في الأدب بما في ذلك الروايـة. و تؤكـد ذلـك دراستي الـتي كتبـت عـام /١٩٦٥/ حـول (صمـت فلوبـير) وهـي دراسـة مدحيـة للجوانب غير السردية، وضد السردية، الموجـودة عنـد هـذا الروائـي المتنـاقض والذي كان عنده (شيئاً مضجراً). ولأنني عـارضت هـذا النفـور، والـذي قـادني أحياناً إلى موقع معاكس لنشاط أكثر شـيوعاً وإلى احتقـار بكـل معنـى الكلمـة وتجاوز الصفحات السردية لصالح الوصف في الروايـات الـتي تصلـني للقـراءة،

(١)البلاغة المحدودة، مجلة اتصالات، عدد /١٦/كانون١ /١٩٧٠/ أعيد نشرها في كتاب /أشكال٣/.

(٢)العدد/ ٨ /تشرين٢ /١٩٦٦/.

فإن رولان بارت رد عليّ مثلما كـان علـيّ أن أتوقـع (هـذا موضـوع جيـد بـين رأيـك فيـه). وكـان ردي في مقالـة بعنـوان (حـدود السـرد) حـاولت فيـها قـدر المستطاع تحديد مجال هذا النوع من النشاط المربك. بعد ذلـك دخلـت اللعبـة قليلاً عندما توقفـت عـام/ ١٩٦٨ / عنـد الأشـكال السـردية في العصـر البـاروكي (الموبز الناجي) لسان – أمان. وعنـد الروايـة السـتاندالية. في بدايـة عـام ١٩٦٩/ وفي (نيـو هـافن) الـتي أقمـت فيـها لأول مـرة بـدأت تحليلـي لمجمـوع روايـة (البحث عن الزمن الضائع) التي أفادتني كأساس أو بصورة أدق كتجربة معيشة، مثلمـا يقـول علمـاء السـلالات، لكـي أقـدم دراسـة في النظريـة العامـة للبنيـات السردية. بعد عروض جزئية وتجريبية عديدة، صدرت هذه الدراسة عـام /١٩٧٢/ في كتاب (أشكال III) تحت عنوان (خطاب الحكاية). لقد قلت (بنيـات دالـة)، ولكن ينبغـي أن أضيـف أن المـراد هنـا تحديـداً البنيـات الشـكلية، ذات الصلـة بنماذج السرد (دراسة الزمـن، وإدارة وجهـة النظـر، وموقـف السـارد ووظائفـه)، وليس البنيات (العميقة)، المنطقية أو الموضوعاتية، للفعل المقدم، والتي سـبرها بعض المؤلفين مثل غريماس أو كلود بريموند. لقد ارتبط علـم السـرد، بوصفـه حقلاً أدبياً خالصاً، بالبنيات الشكلية بصورة خاصة، على الرغم من أن المصطلح امتد اليوم ضمن هذا المعنى، ولكن هذا التحديد ليس مسوغاً مبدئياً مثل تحديد البلاغة في دراسة الرموز، ومثل التحديد الذي ميز تركيز انتباه علماء السرد على سرد التخييل، مع ترك السرد التاريخي، ونماذج أخرى من السرد غـير التخيلـي لعلماء آخرين هم بصورة عامة فلاسفة مثل دانتو وريكور. لن أتوقف كثيراً عند هذه النقاط التي عدت إليها بعد ذلك في (الخطاب الجديـد للحكايـة)[1]، وفي (المتخيل والواقعي)[2]، إلا لكي أقـول إن مثـل هـذا التمثـل الخفـي للسـرد في

(١)باريس، دارسوي ١٩٨٣.

(٢)باريس، دارسوي ١٩٩١.

التخييل، و التخييل في السرد يضر، بصورة عامة، بكل جنس من هذه الأجناس، والتي هي في الأصل ليست أجناساً.

خلال الفصل نفسه في يال، ثم في جون هوبكن عام ١٩٧٠، ثم هنا عام ١٩٧١، الحلقة الأولى من السلسلة النيويوركية السعيدة، فتحت المجال أمام حقل جديد يخص وجهاً أساسياً آخر من الشعرية: هو ما كنا نسميه في حينه (اللغة الشعرية): كانت وجهة نظري، بكل تواضع، تقوم على تغطية هاتين المنطقتين من العالم الأدبي (وأقول الآن: المتخيل والواقعي). لقد جاءنا مفهوم (اللغة الشعرية) في فرنسا، والذي يحتاج إلى تتبع تاريخي دقيق في كل تقاليدنا الثقافية، من مالارمية وفاليري بصورة أساسية، وكانت تحليلات جاكبسون قد وضعته في قلب اهتماماتها، ولكن بطريقتها الخاصة. رافق الفكرة، في عمقها ما بعد الرومانسي و(الرمزي) رفض، أو على الأقل إضعاف للمفهوم الكلاسيكي، وهو مفهوم ـ شكلي ـ على طريقته، يعتبر المعيار الأساسي للخطاب الشعري في وجود الصيغة الشعرية.

بعد أن أهمل الشعراء أنفسهم هذا المعيار وقللوا من أهميته، بالإضافة إلى المعايير الموضوعاتية التي كانت تكمله أحياناً (بعض الموضوعات أكثر شعرية من غيرها)، لم يبق إلا معيار الدراسة الدلالية الخاصة باللغة، تقوم صيغتها الأساسية من وجهة نظر مالارمية على (التعويض عن النقص في اللغات المحكية) أي سمتها الاصطلاحية، أو بحسب وصف سوسور المتنازع حوله، سمتها الاعتباطية. يعطي الشعر للغة بوسائط مختلفة، أو على الأقل يوحي بإعطائها مسوغاً محاكاتياً ينقصها في الأصل، ويظهر بصورة واضحة في استخدامها الشائع. طرحت هذه الفرضية، بصورة إجبارية، سؤالاً ذا طبيعة لغوية وليست أدبية، أو ربما في فلسفة اللغة، وهو: ماذا يمكن أن نعرف حقيقة عن السمة المسوغة أو غير المسوغة للغات الإنسانية. أو ماذا يمكن أن نعرف عن مقدار المصادفة والتعليل في هذه اللغات؟ قاد هذا السؤال إلى بحث حول

النظريات المختلفة المقدمة في هـذا المجـال منـذ العصـور القديمـة. انخرطـت، ضمن هذا الاتجاه البحثي، بصورة مبدئية، بدءاً مـن عـام /١٩٦٩/ وأصبح عـام /١٩٧٢/ عنواناً خاصاً بعد الانتهاء من (أشكال III).

ولكنـني اكتشـفت سـريعاً أن الجـدل الموجـود علـى الأقـل منـذ كتـاب (كراتيل)●[1] لأفلاطون بين المدافعـين عـن فرضيـة المحاكـاة، والمدافعـين عـن فرضية الاصطلاح، كان ذا فائدة جمالية كبيرة، لم يقدم أنصـار الاصطـلاح، مثـل (هـيرموجين وكراتيـل) لمعارضيـهم إلا الرفـض أو علـى الأقـل، الشـك غـير المسوغ، في حين أن أنصـار المحاكـاة، مثـل كراتيـل نفسـه، أوضحـوا طرحـهم بمجموعة من الأدلة تشهد على قدرة تخيليه كبيرة وهكذا تحول مشروع نظريـة (اللغة الشعرية) بالتدريج، إلى تاريخ (غير لائق) ونظرية، أو تحول، على الأقل، إلى دراسة تصنيفية نموذجية، لمختلف التغيرات، في موروثنا الأدبـي، واللغـوي، والفلسفي الغربـي للخيـال الكراتيلـي، أو (المحاكـاتي)، مـن هنـا جـاء العنـوان المزدوج (محاكاة، رحلـة في كراتيـل)[2] للكتـاب الـذي نتـج عـن ذلـك. وهـو بصورة إجمالية ذو نفس باشلاري، لأنه يشهد، في الوقت نفسه، على بعـد نقـدي،

● كراتيل من محاوي سقراط.

(١) باريس دارسوي، ١٩٧٦.

(٢) غاستون باشلار، التحليل النفسي للنار، ١٩٤٩، غاليمار، سلسلة (أفكـار)، ١٩٦٥, ص ١٥، حيث ربط هذا العمل التوضيحي والذي وسعه بعد ذلك ليشمل أحلام اليقظـة حـول المـاء، والتراب، والهواء، الخ ...، بنشاط ((التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية)), والذي شـكل عـام ١٩٤٧ (تشكل الروح العملية). إن تفسير الإغراءات (والذي هو بهذا المعنى تحليل نفسي)، هـو الوسيلة لمنعها ـــ عبر إفساد الاستقراءات ـــ ووضع عقبة علمية نظرية، وليس وسـيلة لصرفـها، وليس هذا الهدف. يبدو لي أن هذه الوظيفة التي تجمع وجهي المشروع الباشـلاري، هـي الـتي حاولت، وفق قدرتي، أن أطبقها على الحلم المحاكاتي ـــ وهو حلم إغرائي لم يحجم باشـلار عـن الإسهام فيه، ضمن هذه الروح التفسيرية النقدية والمتعاطفة في الوقت نفسه، من هنا جاء فصل في (محاكاة) حول (نوع حلم اليقظة)، والذي يخصه بصورة مضاعفة.

وعلى ميل جمالي نحو (أحلام اليقظة) التي يدرسها، وهذه (الإغراءات التي تفسد الاستقراءات)، والتي (استطاع علم التربية ذو الروح العلمية أن يوضحها)[1]. وفجأة، ترافق الاقتراح النظري بنوع من دراسة النوع، لأنه من الواضح أن البحث المحاكاتي، عبر العصور، من أفلاطون إلى فرانسيس بونج وبعده، يشكل نوعاً من الجنس الأدبي المجهول، والذي يمكن دراسته في حالاته المختلفة وفي تطوره التاريخي الذي أنتقل به من حالة إلى أخرى ليس دون انقسامات وإهمال وانبعاث، لأن هذا التقليد يجهل نفسه غالباً وينشط بصورة دائمة بأشكال جديدة، دون إدراك نصيبه من التكرار أو التناقضات. وفجأة أيضاً توصلت أخيراً إلى اعتبار مفهوم (اللغة الشعرية) نفسه مفهوماً متحولاً عن الأسطورة الكراتيلية على الرغم من غناه.لقد دخلت، إذن، في مجال الشعرية عبر دراسة لعمل أسلوبي فوق -نوعي (حتى وإن كان سُبرِ، بصورة خاصة، في خطاب الشعرية): وهو الرمز، ثم النموذج: والسرد الذي لا يشكل جنساً بالمعنى الدقيق للكلمة، لأنه يتوزع على أجناس عديدة مثل (الملحمة، والتاريخ والراوية، والحكاية الخرافية، والحكاية، والقصة ...)، وعبر دراسة جنس نوعي وخفي تقريباً: وهو حلم اليقظة المحاكاتي.. استدعى هذا الموقف تفكيراً أكثر شمولاً حول وضع هذا النوع من الطبقات الجنسية، أو الجنسية الموازية، أو ما فوق الجنسية، التي تتوزع المجال الأدبي بكل المعاني.

من الواضح أن الرمز (الشكل) هو طبقة شكلية، وكذلك السرد لأنه يتحدد من خلال فعل الحكي عن حادث أو فعل، مهما كان مضمون هذا الحادث أو هذا الفعل. ومن الواضح أيضاً أن نظرية المحاكاة هي طبقة موضوعاتية، لأن مضمون وضعها داخل الجدل الماوراء _لغوي هو الذي يعمل تفكيراً أو تأملاً في طبيعة اللغة محاكاتياً. يوجد هنا، إذن، مكان للتساؤل عن العلاقة بين هذه

(١)باريس، دارسوي ١٩٧٩. المقصود الأعمال التي يدخل فيها الخيال مثل الأدب، الأعمال التي لا يلعب فيها الخيال دوراً يذكر مثل التاريخ, والمذكرات الشخصية (م).

الفئات العامة، التي يرتكز قسم منها غالباً على التعريف الشكلي، ويرتكز القسم الآخر على التعريف الموضوعاتي، وربما يرتكز القسم الأكبر غالباً، على تداخل هذين النوعين من المعايير: وهكذا، من المعروف أن المأساة يمكن أن تُعَرَّف كفعل نبيل في طريقة العرض الدراماتيكي، وأن الملحمة فعل نبيل في الطريقة السردية، وأن الملهاة فعل مألوف في الطريقة المأساوية، وهذا يترك مربعاً فارغاً للفعل المألوف في الطريقة السردية، وهذا المربع الفارغ هو الذي يملؤه أرسطو، في كتابه (فن الشعر) بجنس وهمي إلى حد ما، أو الذي لم تصل إلينا مظاهره القديمة، والذي دعاه (parodie محاكاة ساخرة)، والتي نجدها اليوم قريبة من الراوية، على الأقل بالمعنى الإنكليزية لكلمة (novel)، (ملحمة نثرية ضاحكة) -بحسب فيلدينغ - حيث تعد الرواية، من وجهة نظرنا، أقرب إلى شكل من الملحمة النثرية الجادة: البطولية أو العاطفية. يوجد في هذا الجدول المبدئي والناقص، ولكنه أساسي، والذي قدمة أرسطو والمناسب للتطور اللاحق للأدب، ركيزة لمنظومة عامة للأجناس الأدبية القديمة، والحاضرة، والمستقبلية، وهي منظومة سحرت النزعة النظرية في العصور كلها وأثارتها، ودفعت بعضهم إلى محاولة إكمالها في هذا الاتجاه، خاصة من خلال إضافة نموذج ثالث، إلى جانب النموذجين الدراماتيكي والسردي، وهو نموذج غير محدد، إلى حد ما، لكي يجمع ويوحد كل ما لا يندرج ضمن النموذجين الآخرين، ولكنه لا ينسجم معهما إلا بصعوبة: ويسمى هذا النموذج بالنموذج (الغنائي). لهذا الموقف المعقد والغامض خصصت مقالة طويلة عام ١٩٧٦، بعنوان (أجناس، نماذج، تصنيفات)، ظهرت في مجلة (شعرية) عام ١٩٧٧، وأصبحت بعد ذلك بعامين أساس كتاب (مقدمة في النص المتعدد)[1]. لم يكن يراد لهذا الكتاب الصغير أن يكون نظرية شاملة للأجناس الأدبية مثل كتاب (تشريح النقد) لنورث روب فراي، ولكنه أريد له أن يكون اختباراً تاريخياً ونقدياً للمشكلات

---

(١)باريس، دار سوي ١٩٨٢.

والصعوبات التي تواجه مثل هذا العرض. عادت هذه الإشكالية التي تركت معلقة، بعد ذلك بقليل وظهرت في كتاب (المتخَّيل والواقعي)، وفي المنظور الجديد لاستفسار عن نماذج الأدبية ونظمها، هذا الجدول للأجناس الأساسية الأربعة التي درسها أرسطو أو عرضها جعلني أواجه، بغتة، هذا الجنس الثانوي الذي هو المحاكاة الساخرة، والذي عّرفه أرسطو بالكلمات التي ذكرتها، لكن الأمثلة النادرة التي ذكرها عنه تجعلنا نفكر غالباً بالنشاطات الأدبية المختلفة، وبنشاطات أخرى (محاكاتية ساخرة)، بالمعنى الحديث للكلمة: ومنها القصيدة البطولية الساخرة، حيث تعد قصيدة بوالو (لوتران) إحدى المتممات الكلاسيكية (فعل مضحك يُتناول بأسلوب بطولي). أو المسرحية التنكرية من النموذج السكاروني (إنيد المتنكرة)، والتي تستخدم، بعكس الأولى أسلوباً مضحكاً لفعل بطولي مستعار من نص سابق عظيم. بالمقارنة مع التصنيفات الارسطوطالية، لم يعد المقصود، إذن، البحث عن الجنس الذي يستطيع احتلال المكان الذي أعطاه أرسطو للمحاكاة الساخرة، مثلما فعل فيلدينغ، ولكن المقصود غالباً، الاستفسار عن كيفية تحديد مجموع الأجناس التي وصفناها بالمحاكاتية الساخرة وكيفية تصنيفها. هذا العمل هو الذي بدأت به عام ١٩٧٩، وأدى بعد ذلك بثلاث سنوات، إلى كتاب (الطروس)، وعنوانه الفرعي (الأدب في الدرجة صفر).[1] في الواقع، إن ما يميز هذه الأعمال المختلفة هي أنها من الدرجة الثانية. وتذهب من (batrachonyomachie) الهوميري - الكاذب إلى (إيلكترا) لجيرودو أو إلى (الجمعه) لتورنييه، وتتميز هذه الأعمال كلها بسمة مشتركة، فهي تفيد من نص أو نصوص عديدة قديمة تستعير منها الموضوع لإخضاعه لهذا النوع من التحول أو ذاك، أو تستعير منها الطريقة (الأسلوب)، من أجل تطبيقه على سياق آخر.

---

(١)باريس، دار سوي ١٩٨٧.

هاتان الممارستان الأساسيتان للتحول والمحاكاة المرافقتـان لهـذه الوظـائف الرئيسية الثلاث والتي هـي الأنظمـة اللعبيـة، والهجائيـة، والجـادة، زودتـاني مـن جديد بشكل لجدول له مدخلان حيـث تنقسـم وتجتمـع المظـاهر العديـدة لمـا اخترت في حينه أن أدعوه تناصية جمعية. وكانت هذه التسـمية في غـير وقتـها، لأن مصطلح النص الجمعي لم يتأخر في أخذ معنى مختلف إلى حد ما (ولكنه ليس منقطعاً عنه بصورة كاملة)، ومن الواضح أن هذا المعنـى قـد تغلـب علـى مصطلحي اليوم، مما يفتح الباب على سـوء فـهم كبـير. وأضيـف أيضـاً، تحـت عنوان النقد الذاتي، أن تعريفي لمجموع النص الجمعي أو المتعدد (يضاف نص إلى نص سابق بطريقة ليسـت هـي طريقـة الشـرح والتفسـير)، لم يكـن مرضيـاً كثيراً، لأنه يشتمل على معيار سلبي خـالص، يمكـن أن لا يشـكل شـرطاً كافيـاً للتطبيق إذا وجدنا نوعاً أو أنواعاً عديدة من النصوص المنزاحة التي ليست هـي شروحات أو نصوصاً جمعية. إن المعيار الإيجابي الـذي كـان ينقـص تعريفـي، ولكن لحسن الحظ لم يكن ينقص وصفي، هو أن النـص الجمعـي لا يخـص النص السابق، ولكنه ينطلق منه، وهو ينتج دائماً عن تعديل مباشر أو غير مباشر لهذا النص السابق: ويكون التعديل في تغير الأسلوب، أو في التعريفـات، أو في الموضوع، أو في المعارضات، أو أيضاً في التحول الأدنى في المحاكاة الساخرة بالمعنى الدقيق للكلمة، مثلما حصل عندمـا أنطـق جـيرودو إحـدى شـخصياته: (شخص واحد تفقده، والكل مسكون). كان يجب علي، إذن، أن أقول، وبصـورة أكثر إيجابية (إن النص الجمعي هو نص ينزاح عن نص آخر من خلال سيرورة التغير الشكلي أو الموضوعاتي) صحيح أن هـذه التعريـف المعـدل طُبـق أيضـاً على الترجمات، التي لم أتناولها في حينه، ولكنه كان علّي العودة إليها بعد ذلك بقليل: حقيقـة القـول، إن الترجمـات هـي نصـوص جمعيـة بطريقـة مـا، ومبـدأ تحولها ذو طبيعة لغوية خالصة. لقد نبهني سـبر الفضـاء النصـي الجمعـي إلى

وجود موضوع أكثر سعة، وهو مجموع الأشكال التي يستطيع نص بوساطتها أن يتجاوز حدوده أو كمونه، ليقيم علاقة مع نصوص أخرى..

ولقد أسميت هذا التجاوز النصي للنص، في حينه، (ما وراء التناصية): إن التناصية الجمعية الواضحة والعامة هي إحدى هذه الأشكال، ويعد المقبوس الدقيق، والإشارة التي تكون عادة خفية، اللذان كانا يندرجان في هذه الحقبة في إطار ما يسمى بالتناصية، شكلاً آخر من هذه الأشكال، أما الشرح الذي ذكرناه سابقاً و أطلق عليه أسم النص النقدي أو ما وراء النص، فهو شكل ثالث، والشكل الرابع هو العلاقات النصية المتعددة بين النصوص والأجناس التي ندرجها تحتها بصورة مشروعة أو غير مشروعة، ووجدت شكلاً خامساً عبر دراستي للشكل الأول..

حقيقة القول، تقيم النصوص الجمعية دائماً تقريباً مع قرائهم نوعاً من العقد النصي الجمعي الذي يسمح لهم بمعرفة غاياتهم، ويسمح له بإعطاء كل فاعليته: إذا كتبت محاكاة ساخرة للإلياذة، أو معارضة لبلزاك، فمن المفيد بالنسبة لك أن تعلن عن قصدك، لأنه قد لا يعرف بصورة دقيقة ويفقد، إذن، تأثيره. وبحسب النظرية الأوستانية لاستخدامات اللغة، على كل سؤال أن يعرّف أولاً عن موقفه القولي كسؤال إذا أراد الوصول إلى هدفه السمعي، أي الحصول على جواب. إن العمل الأدبي هو أيضاً نشاط لغوي، ونحن نعرف، على الأقل منذ دراسات فيليب ليجون عن السيرة الذاتية، أهمية هذا النوع من (المواثيق) من أجل فهم وضعها الجنسي، وواقعية استقبالها. هكذا لم تتأخر الأعمال النصية الجمعية قط عن الإعلان عن نفسها بواسطة شرح -ذاتي متطور إلى حد ما، عنوانه هو الشكل الأكثر إيجازاً والأكثر فاعلية غالباً، دون إضرار بما يمكن أن يوحي به تمهيد، أو إهداء، أو استشهاد، أو ملاحظة، أو رسالة، أو تصريح للصحافة، الخ. بصورة عامة، إن الأعمال النصية الجمعية، مثل الأعمال الأخرى أو اكثر منها أيضا، تعود، بالضرورة، إلى مصادر هذا المجموع من النشاطات

التي تسمى (مرافقات النصوص)، والتي خصصت لها عام ١٩٨٧ كتاباً عنوانه (عتبات)[1]. سألني أحد الصحفيين الأذكياء، بهذه المناسبة، إذا كنت واعياً للاشتراك بين عنوان الكتاب وبين اسم الدار التي أنشر عندها، فأجبته بالنفي، وهو الذي كشف لي هذه المصادفة المدهشة، عندها عاد مطولاً إلى فرويد، والأفعال الناقصة، وزلات اللسان الكاشفة.

إن جزئية كتاب، إذن، هي التي زودتني بموضوع الكتاب التالي، ويبدو لي أن هذا التطور الوراثي المنحرف بشكل من الأشكال ثابت عندي، مثلما هو ثابت عند الجميع، ولكن، في هذا المجال، لا يستطيع أحد الحديث إلا عن تجربته الشخصية. ومن جديد، يقودني النوع نفسه من التسلسل الجانبي من دراسة مرافقات النص إلى ما بعد، اليوم، المرحلة الأخيرة من مسيرتي النظرية من أجل أخذ الأشياء في علاقتها الأكثر مادية، يبدو لي أن الرابط كان تقريباً هو التالي. لقد كتبت بإيجاز في كتابي (عتبات) أن مرافقات النص التي تشمل مجموع الكتابات الافتتاحية، أو على الأقل، آثارها المقروءة، هي، بصورة كلية الوسيلة التي يصبح نص من خلالها كتاباً، لم أنكر قط هذه الصيغة السريعة، وأقول إنني لم ألحظ فيها الإسهامات النظرية، إلا في مرحلة متأخرة أو إذا أردنا استخدام مصطلح أكثر خصوصية من المصطلح الذي أجرده هنا، مثل مصطلح التجاوز أو السمو في مكان آخر، من أي صبغة غيبية، وهذا المصطلح هو الإسهامات (الأونطولوجية) أي المتعلقة بطرق وجود الأعمال. في الواقع، إن السؤال الذي تطرحه هذه الصيغة (من النص إلى الكتاب) بصورة خفية، هو سؤال بسيط جداً في طرحه، وصعب حسمه في الوقت نفسه: ما الفرق بين الكتاب والنص؟

في مقالة بعنوان (ما وراء التناصية) منشورة في مجلة (ماغازين ليتيرير) في شباط عام ١٩٨٣، أي بين الكتابين طروس، وعتبات (وكنت قد بدأت كتابة

---

(١)باريس، دار سوي ١٩٩١.

الكتاب الأخير)، قلت: إن موازي النص، أو مرافقات النص هـي: (المكان الـذي تظهر فيه الميزة الأساسية للعمل الأدبي: وهي مثاليته. وأقصد هنا هـذا النموذج من الوجود الخاص به ضمن مواد العالم، وبصورة خاصة ضمن منتجـات الفـن. إن طريقة وجود العمل الأدبي تختلف عن طريقة وجـود لوحـة فنيـة، أو قطعـة موسيقية، أو كاتدرائية أو فيلم، أو رقصـة تمثيليـة، أو منظـر سـاحر. إن نمـوذج المثالية أي العلاقة بين العمل نفسه، وشكل ظهوره، موجود، دون شـك، في كـل حالة من هذه الحالات، وهو خاص وفوق جنسي. إن شكل وجود (البحث عـن الزمن الضائع)، مثـلاً، ليـس هـو نفسـه شـكل وجـود (نظـرة ديلفـت) لأن هـذه الأخيرة موجودة في صالة من صالات متحف لاهاي، في حين أن رواية (البحث عن الزمن الضائع) موجودة في كل مكان (في كل المكتبـات الهامـة) وهـي في الوقت نفسه غير موجودة: لا أحد يمتلك نسخة مـن روايـة البحـث عـن الزمـن الضائع بنفس طريقة الموريتيشي الذي يمتلك (نظرة ديلفت). مما لاشك فيه أن عمل فيرمر يتجاوز، بطريقته مستطيل قماش الرسم المحفوظ في لاهاي، ولكـن ليس بطريقة تجاوز (البحث عن الزمن الضائع) للنسخ العديدة مـن الطبعـات المختلفة ...... دون حساب الترجمات. إن النماذج، وحالـة النـص، والطبعـات، والترجمة تدخل في ما يسمى بمرافقات النص بصورة كاملـة، وفي هـذا فكـرت عندما قلـت سـابقاً إن مثاليـة النـص موضـع تسـاؤل فيـها: وفجـأة تظـهر فيـها، وتتعرض للتشـويه.تظـهر فيـها مـن خـلال التعـرض للتشـويه، لنقـل كلمـة إنـها تتعرض للخطر، ولنترك التفصيلات هنا إلى نهاية هذا العمل، ومـا زلـت أجـهل هذه التفصيلات. ولكن فهم أن مثالية النص الأدبي هي شكل جديد من التجاوز: وهـو شـكل العمـل في علاقاتـه بتجسـيداته المختلفـة، أو عــروض خطيــة، أو افتتاحية، أو القرائية: باختصار كل دائـرة مـن رأس إلى آخـر." أرجـو أن أعـذر على هذا المقبوس الذاتي، وليس أكثر نرجسية، بصورة عامة من الخطاب الـذي سبقه، والذي أعدت أخذه لكي ألاحظ أن هذه الصفحة التي تعود إلى عام ١٩٨٣

تضمن بذرة الموضوع الرئيسي لكتاب لم يظهر إلا عام ١٩٩٤: المجلد الأول من (عمل الفن)، وعنوانه الخاص مثلما يمكن أن يفهم منه (الثبات والتجاوز) ولا أجد ما أصححه في هذه المقالة اليوم إلا فكرة المثالية الخاصة بـالنص الأدبي، حيث أشرت منذ ذلـك الوقت إلى أن النص الأدبي يشترك بهذا الوضع مع القطعة الموسيقية، أو الرقص التمثيلي هذا من جهة، ومن جهة أخرى صححت الغموض القائم بين مثالية النص، وسمو العمل. بصورة عامة إن إعداد كتاب (عتبات) أثار في نفسي شكاً لم يعط ثماره إلا بعد عشر سنوات، ليس دون بعض المراحل الوسيطة: كانت المرحلة الأولى من هذه المراحل كتابة كتاب (خطاب جديد للحكاية) والذي هو مثلما يشير عنوانه، نسخة تمهيدية دفاعية ونقد ذاتي في الوقت نفسه بالنسبة (لخطاب الحكاية) أما المرحلة الثانية فكانت كتابة (عتبات) والمرحلة الثالثة كتابة مجموعة صغيرة من أربع دراسات (المتخيل والواقعي).[1] ويبدو لي هذا الكتاب اليوم عملاً تمهيدياً للشعرية، أو نظرية الأدب، وصولاً إلى علم الجمال بمعنى نظرية الفن بصورة عامة، ويمكن مناقشة هذا المعنى، وكل شيء مؤقت إذن.عندما تساءلت فجأة، عن أسباب هذا التوسع الجديد (بعد التوسع الذي نقلني من النقد إلى الشعرية)، وجدت سببين متكاملين. السبب الثاني هو الذي أشرت إليه منذ قليل: وهو الحاجة إلى إيضاح العلاقة بين مثالية النص ومادية الكتاب[2]، أو بصورة أعم مظاهره

---

(١)هذا التميز موضح بصورة جيدة في صفحة من صفحات جان سانتوي التي لاأريد أن أستشهد بها في هذه المناسبة ــ ولكن الوقت ليس متاخراً كثيراً لفعل ذلك: عشية رأس السنة قدم الأستاذ الخلص لجان هدية له، وهي عبارة عن كتاب لجوبير. قام م. بوليبه بقراءته مع جان خلال ساعتين. وعندما فرغا منه قال جان وهو ينظر الى الكتاب: لم تقدم لي هدية أمتع من هذه الهدية. أعاد السيد بوليبه أخذ الكتاب ووضعه في محفظته، و لم يعده قط. بعد أن حصل جان منه على المعنى الروحي والمساعدة الأخلاقية اللذين قدما له كل شيء غاليمار، مكتبة بلياد، باريس ١٩٧١، صـ٢٦٩.

(٢)تحدثت في حينه بحذر عن التقويم وحتى عن رضى جمالي, دون مراعاة التميز بين التقويم والاهتمام. من المؤكد أنه من التطرف جعل الرضى الجمالي معياراً للأدبيات الشرطية, لأن التقويم السلبي (هذا

الشفوية أو الكتابية. ولكن السـبب الأول ـ الأكـثر جوهريـة والأكـثر بسـاطة في الصياغة ـ هو أنه إذا اعتبرنا أن الأدب فن، أو إذا اعتبرنا العمل الأدبي عملاً فنياً، وهو رأي سائد كثيراً، وإذا استخلصنا النتيجة من ذلـك، باعتبـاره حقيقـة كذلـك ودراسته على هذا الأساس، وهذا رأي أقل انتشاراً، ولكنه كان رأيي منـذ البدايـة، فإنه يجب العودة قليلاً إلى حيث نجد حاجة لمواجهة سؤال أكـثر شمـولاً، مـن بين أسـئلة أخـرى وهـو: (مـا العمـل الفـني؟) وهـذا سـؤال تمـهيدي ومطـروح للإجابة، بصورة معينة، عن سؤال أخر وهو: (ما لذي يجعل العمل الأدبي عمـلاً فنياً؟)، أو بعبارات أخرى متوازية لجاكبسون، (ما الذي يجعل من رسـالة قوليـة عمـلاً فنيـاً ؟) .هـذا السـؤال الوسـيط كـان موضـوع الفصـل الأول مـــن كتـــاب (المتخيل والواقعي)، وعنوان هذا الفصل هو عنوان المجموعة. كان جوابـي هـو أن العمل الأدبي (موضوع قولي ذو وظيفـة جماليـة)، وأن الأدب، إذن، هـو مـن إنتاج موضوعات قولية ذات وظيفة جمالية.مـن الواضـح أن هـذه هـي الترجمـة الخاصة لما سيصبح تعريفاً أكثر شمولاً (لعمل الفن): (العمـل الفـني إبـداع ذو وظيفة جماليــة). لقـد أشـرت إلى سببين مقبولـين مـن أسباب هـذه المرحلـة الجديدة، ولكن يجب أيضاً أن أذكر سبباً ثالثاً، كانت فكرته المحرضة موجـودة سابقاً، مما يشير إلى فترة طويلة مـن المخـاض العقلـي. كنـت في خريـف عـام ١٩٨٠ مرشحاً لشغل مقعد في (كوليج دو فرانـس) دون أوهـام، ودون مستقبل، وكنت أجد متعة في الالتقاء ببعض العلماء (بالمعنى الصارم للكلمة)، بالإضافة إلى آخرين في هذه المؤسسة الجميلة، والذين كان علي باستمرار أن أشرح لهم

النص غير جميل) هو في الوقت نفسه, مؤشر على علاقة جمالية مع النص (أي مؤشـــر أولاً علـــى الاهتمام) تقوم الصيغة الأكثر حذراً, إذن, على تعريف الأدبية الشرطية, من خلال إعطاء اهتمـــام جمالي لنص معين, مهما كان نوعه, هذا الاهتمام المحدّد عبر السؤال: (هل يعجبني هذا النص جمالياً ؟) من هنا يمكن أن يكون الجواب أي التقويم, سلبياً أو إيجابياً, فالعلاقة مع النص ذات طبيعـــة جمالية يمكن إذن تعريف الأدبيات الشرطية عبر ضرورة التقويم الشخصي دون الخلط بين التقـــويم والرضى.

برنامجي البحثي والتعليمي، مع تغيير اللهجة. كان أكثرهم يستمع إلي دون اهتمام، لأن خيارهم حسم مسبقاً، مع ذلك سألني أحدهم، وهو الفيزيائي بيير جيل دوجين الذي لم أشاهده مرة أخرى قط منذ سنواتنا الطويلة المشتركة، سؤالاً جعلني أفكر في حينه وفي السنوات التالية.

عنوان برنامجي، إذن (نظرية الأشكال الأدبية) وهو عنوان أفترض أنه أقل غموضاً بالنسبة لنفوس بعيدة قليلا عن هذا الاختصاص، ومرادف هذا العنوان (عندي) هو الشعرية. وظهر الغموض في المكان الذي لم أكن أتوقعه. طلب مني العالم الكبير دوجين، مباشرة، أن أشرح له بإيجاز، إذا كانت نظريتي في الأدب ممكنة ولأنني دائماً أعتبر أن نظرية الأدب حقل محايد (الدراسة العامة للأشكال الأدبية)، أكثر من كونها فرضية تفسيرية ملتزمة، فقد بقيت تقريباً دون صوت، عند ما حرمني فجأة، وبصورة نهائية من صوته، وتأملت بيني وبين نفسي في اختلاف المعنى (والقوة) لكلمة (نظرية) في هذين المجالين متهما محاوري أيضا بتحويل مفهومي غير متبصر ولكنني اعترفت، أنني لا امتلك حقيقة نظرية في الأدب، ولا أرى جيداً ركيزة هذا الشيء. خلال سنوات عديدة، بقي الإحساس بهذا النقص يعتمل في داخلي إلى أن فهمت يوماً أنه في هذا المجال يمكن أن تعني النظرية بالمعنى القوي للكلمة: محاولة إذا لم تكن للتفسير، فهي على الأقل للتعريف، فهي إذن محاولة للإجابة عن السؤال (ما هو...) عند تحديد هذا السؤال، فرض جوابي، الذي أشرت إليه سابقاً نفسه خلال شتاء عام ١٩٨٦-١٩٨٧، ونقلته بعد ذلك بقليل إلى من طلبه مني، ولكنه لم يلقَ اهتماماً كبيراً. أعتقد أن هذا يسمى روح السلّم.قبل أن اترك هذا المجال الخاص، وهو مجال العمل الأدبي، أرغب في تبديد سوء الفهم الذي أتحمل مسؤوليته بسبب عدم إيضاح وجهة نظري بما فيه الكفاية. لقد ميزت في الفصل الذي يحمل الكتاب عنوانه (المتخيل والواقعي) بين نظامين من الأدبية: يتعلق النظام الأول، الذي أسميه (النظام التأسيسي)، بالنصوص (المكتوبة أو الشفوية)،

والتي تسمى مبدئياً نصوصاً أدبية، بسبب انتمائها الجنسي (النوعي) أو الشكلي: مثل النصوص التخييلية (بصورة خاصة اليوم الروايات أو القصص)، أو الشعر (على الرغم من السمة التي أصبحت ضبابية منذ أكثر من قرن للمعيار التعريفي للشعر)، دون حساب النصوص الأخرى مثل الملاحم أو التراجيديا في العصر الكلاسيكي اللواتي يمثلن هذين المعيارين في الوقت نفسه: كذلك الأمر بالنسبة إلى اللوحة التي تنتسب دائماً، بحسب تعريفها، إلى الرسم، والأوبرا التي تنتسب دائماً إلى الموسيقى، سواء كانت اللوحة والأوبرا جيدتين أم لا، وهذا ما ينطبق على الرواية والقصيدة، أو الدراما التي تعد دائماً عملاً أدبيا، الأدب السيئ موجود، ولا يكون كذلك إلا لسبب منطقي بسيط، وهو كونه من الأدب، يتعلق النظام الثاني، الذي أسميه النظام الشرطي، بالنصوص التي يعتمد معيارها الأدبي بصورة كبيره على اهتمام. جمالي[1]. لا يستقبل عمل تاريخي أو فلسفي بوصفه عملا أدبيا إلا عند ما يعطيه قارئه اهتماماً. جمالياً، أسلوبياً مثلاً (إذا أردنا الحديث بسرعة)، مثلما يحدث بالنسبة لتاسيت أو ميشليه في التاريخ، وأفلاطون ونيتشه في الفلسفة، ومثلما يمكن أن يحصل بالنسبة لأي شخص آخر بحسب الذوق، من هنا فإن المعيار الأدبي لمثل هذه الأعمال يمكن أن يتغير بحسب ظروف التلقي الفردية أو الجماعية: إن ما يعتبره أحدهم صفحة من التاريخ أو الفلسفة وفق معاييره الخاصة بهذين الحقلين المعرفيين، يعتبره الآخر نصاً أدبياً، أي موضوعاً جمالياً، علاقته بنوع من الحقيقة أقل أهمية من قدرة الإغراء –هذا ما يسمح له، مثلاً، بالإعجاب به على صعيد، وإهماله وإدانته على صعيد آخر. لكن هذا المعيار الشرطي لا يقلل أبداً من قوة العلاقة الجمالية الموجودة، لا بل ربما يجعلها أكثر قوة: إن ما أعتقد إنني الوحيد الذي أحبه، أمتلك بعض الأسباب التي تجعلني أحبه أكثر (وقد تكون هذه الأسباب غير عقلانية كثيراً، ولكنها، مع ذلك، اشد قوة).

---

(١) كانت, نقد القدرة على الحكم, ص٥٨

إن الأدبيات الشرطية ليست، بالنسبة إلي، أدبيات من الصف الثاني، أو من درجة أقل، بل، على العكس، وسأذكر هنا حالة خاصة للاختلاف بين (الموضوعات الجمالية) عامة (مثل الشجرة أو الحيوان، أو المنظر الطبيعي) اللاتي لا تشكل موضوعات جمالية إلا بطريقة قصدية، وبين الأعمال الفنية التي هي موضوعات جمالية بطريقة قصدية، وإلى حد كبير، مؤسساتية بالنسبة للموضوعات الأولى.إن اهتمام المتأمّل فيها اكثر من اهتمامه بالموضوعات الثانية حيث قدرة الإغراء يمكن، أن تتأثر عند ما تبدو مقصودة أكثر. إن الإغراء اللاإرادي، أو الذي يبدو كذلك، يكون غالباً أكثر فعالية من الإغراء الإرادي: على الفن، إذا أراد أن ينال الإعجاب، أن يخفي الفن، كما يقال، أما الطبيعة فليس عندها ما تخفيه، لأنها كما يقول كانت، لا تخصنا، في هذا المجال، بأي امتياز، وهي لا تنتظر منّا إذن شيئاً في المقابل: إننا نحن الذين نستقبلها استقبالاً حسناً دون أن تطلب منا شيئاً [1] وبصور مناقضة لما قلناه، [2] لا يوجد إذن في نظام مصطلحي (متخّيل وواقعي) أي ترتيب في (حق الصدارة). (هذا إذا بسطنا الأمور كثيراً واعتبرناهما مرادفين أو رمزين للتأسيسي والشرطي، أو القصدي والاهتمامي)، وأعتقد أن هذا لن يكون له معنى كبير، أما فيما يتعلق بنظام التفضيل، إذا كان يجب الإشارة إلى نظام في هذا المجال، فإنه سيكون من السهل بالنسبة لي، العكس: لقد كنت غالباً معارضاً لفكرة أن الرواية تمثل الجنس الأدبي المثالي، ولأسباب ذكرها فاليري (لماذا المركيزة؟ ولماذا الساعة الخامسة؟)، يبدو لي غالباً أن الإبداع التخيلي عديم الفائدة، وهذا بحسب جهوده البارعة والحذرة إلى حد ما، لكي يسوغ تعسفه[3] .هذه النقطة تبعدني،

---

(١)جاك ليكارم, إليان ليكارم- تابون, السيرة الذاتية, باريس, كولان, ١٩٩٧ ,ص٢٦٩-٢٧٣

(٢)انظر (محاكاة الواقع والدافع), في (أشكال ٢)

[3] انظر بعد ذلك (منطق الأدب) ص٣٢٣

بوضوح، عن موقف كـات هـامبورجر[1]، الـتي تحـدد مجـال الشـعرية، بمجـال المتخيل السردي والدراماتيكي، بصورة عامة، وبالشـعر الغنـائي، دون أن نعـرف كثيراً عن موقع الأشـكال عندهـا بمـا في ذلـك التخييـل عـبر الشـخص الأول - والتي لا تخرج عنه، ويبدو أنها تميل إلى استبعادها.

وبقدر استطاعتي على إعادة تشكيل هذا المسار، ورداً على هذا الطرح الذي وجدته عام ١٩٨٥، وهو إعادة طرح متطـرف ولكنـه مثـير بسـبب تطرفـه نفسـه، عدت إلى التمييز المذكـور سـابقاً بـين الأدبيـات التأسيسية (إجمـالاً، الأدبيـات التأسيسية التي يتبناهـا) والشـرطية (الـتي يسـتبعدها): وهـذه طريقـة لاسـتبدال نظرية ثنائية (بنظـامين مـن الأدبيـة) بثنـائي مـن النظْريـات، (الجوهريـة). (مـن أرسطو إلى هامبورجر)، و(الشرطية) التي توضحـها بطريقتـها صيغـة غودمـان (يجب التساؤل متى الفن؟ وليس ما هو الفن؟) بعض الأدبيات تقوم غالبـاً علـى ما هو....، وتقوم أخرى على متى... دون تغليب مبدأ الأولى على الثانية. ترتب على سوء الفهم الكبير هذا، سوء فهم آخر أكثر خصوصية، وربما أكثر من سوء فهم واحد. الأول يتعلق بجنس السيرة الذاتيــة، الـذي يبـدو لي انـه يرتكـز، مـن حيث المبدأ على النظام الشرطي مـن الأدبيـة عـبر الواقعـي أكـثر مـن المتخيـل (بمعنى أن حكاية الحياة أو كتابة المذكرات الشخصية لا تعدان، مبدئياً، إنتاجـاً لعمل أدبي، مثل كتابة مأساة أو رواية)، ولكنه، في الواقع، قريب، أكثر من غـيره من النظام التأسيسي لأسباب نلاحظها جيـداً، علـى الأقـل منـذ روسـو و شـاتو بريان. حدد جان بريفوست هذه الأسباب بطريقة أعفتني من أدلة عند الحديـث

[1] جان بريفوست, الإبداع عند ستاندال, باريس, ميركور دوفرانـــس, ١٩٥١ص٩٢. تركـز هــذه الملاحظة على السيرة الذاتية المتعلقة بالماضي وليس على المذكرات التي تدون مباشرة والتي ينقضها مثلما يقول بريفوست بخصوص مذكرات ستاندال عام ١٨٠٤ (استخدام الذاكرة) ولكن يمكن أن نجد حالياً دوافع إغراء أخرى في النشاط ....

عن (الخيارات التلقائية، والتشوهات غير المحسوسة للذاكرة، والتي تعطي كل واحد فينا جماليتة الطبيعية، الأقل فنية بين الناس يصبح فناناً رغماً عنه في مذكراته) [1]. يمكن للسيرة الذاتية، بحسب هذه الملاحظة المتفائلة قليلاً، أن تمثل الجنس الأدبي المثالي، بالنسبة لي، لأنه يتضمن، بطريقة تركيبة، إلى حد ما، المعيار المتناقض والثمين، عندي، لفنية لاإرادية: كاتب السيرة الذاتية أو الكاتب رغماً عنه. مما لاشك فيه، أنه يجب عدم الأخذ مثل هذه الصيغة بحرفتيها، لأن الجنس أضاع، منذ وقت طويل، على الأقل في مجال الأدب المحترف، بساطته (النسبية) دون أن يكسبها دائماً في المجال الجمالي، لكنها تكفي ربما، لكي أظهر، للمعارضين اعتبار السيرة الذاتية جنساً ثانوياً من الناحية الجمالية، مثلما اتهموني وإليكم المقبوس التالي: (إن جيرار جينيت، الذي له الفضل في طرح التمييز الأساسي بين هذين الشكلين في كتابه (المتخيل و الواقعي)، يبعد هو أيضاً بعد جان بول سارتر - الثاني من مجال الأدب. أو على الأقل من مجاله المفضل. هنا نقطة مشتركة بين منظرين في الأدب وهي أن السيرة الذاتية ليست شكلاً قانونياً. هل كان لديهما أيضاً، طيلة حياتهما فكرة عن الأدب، أو فكرة عن فرنسا[2]؟ آمل أن يتذوق مؤلف (كلمات) أينما يكون، مثلي هذا التشخيص الملهم: ومازال هذا يجمعنا في (نقطة مشتركة). وأنا دائماً أعجب من عناد المختصين أمام موضوع مثل الجنس الأدبي، وبصورة خاصة جنس السيرة الذاتية موضوع الحديث. وطرح هذا الموضوع، وبصورة غير مباشرة، طرح أنفسهم، كضحايا نوع من أنوع النفي العام، كما لو أنه لا يمكن للإنسان أن يعطي قيمة لقوله، وأن يعطي قيمة لنفسه دون أداة التعريف المذكرة (Le و se)، ودون إعلان اضطهاده من الجهات كلها عبر الخطر التآمري من

---

[1] جاك ليكارم ((الخطر المضاد للسيرة الذاتية)) في السيرة الذاتية تحت المحاكمة, بإشراف المحاكمة فيليب ليجون جامعة باريس العاشرة عام ١٩٩٧, ص٣٦.

[2] تمهيد روح القوانين

نوع من العقيدة المهيمنة بالقوة. بالنسبة للسيرة الذاتية المزدهـرة كجنس اليوم، يعبر العنوان الغامض (السيرة الذاتية تحت المحاكمة)، بصـورة جيدة، عن هـذا الشكل التوليفي من الاستمالة المجانية-لأنه يوجد هنا، دون شك، ومنذ روسو نفسه وشاتو بريان، قواسم مشتركة بلاغية بمقدار ما يوجد هَيمان حقيقي، كما لو أن الدفاع عن الجهل الجماهيري وتبنيه يسعى اليوم إلى إبدال البرهان الكلاسيكي للتسويغ بالأهمية، أو بما يسميه مونتيسكيو[1] (عظمة موضوعه). يوضح فيليب ليجون نفسه هذا الموقف، قليلاً، عبر إدانته، لقرن من مقاومة السيرة الذاتية، بالمعنى الفرويدي، منذ مقالة برونتيير الشهيرة عام ١٨٨٨ عن (الأدب الذاتي). كانت هذه المقالة، في الواقع، سلبية جداً، ولكنني لست متأكداً من أنها عبرت حقيقة عن قرن:إن بعض المقبوسات المختارة جيداً لا تمثل إحصاءً. ويستخلص ليجون، هذه المرة عند ثيبوديه، صيغة هي "السيرة الذاتية فن أولئك الذين ليسوا فنانين، وهي رواية أولئك الذين ليسوا روائيين"، ويعتبرها مهينة، وخاصة لإبعاد السيرة الذاتية من مجال الفن، عبر إبعادها من مجال الأدب. وأنا، من جهتي، أرفض هذا الإبعاد، واعتبر الأعمال الواقعية أدبية بمقدار الأعمال الخيالية. وأفترض أن وصف الأعمال الواقعية بالأدبية (الشرطية)، وليس (التأسيسية)، مثل أدبية المتخيَّل، يضعني، ظاهرياً، بين ليجون وثيبوديه، وهذا ليس مكاناً سيئاً جداً، ولكن، مرة أخرى، إن الشرطي لا يشكل، بالنسبة لي، نظاماً جمالياً هامشياً. إنني أعتقد أنني أشارك ليجون في رفضه لكل (طبقة) جمالية[2]. وأرفض، بصورة خاصة، الفكرة التحتية، إن وجدت، لصيغة ثيبوديه حول تفوق الرواية، إذا كانت حقيقة: وأنا غير متيقن منها بصورة كاملة، ويمكنني أن أتبنى هذه الصيغة ضمن معنى محايد من حيث القيمة، أو معنى مدحي، مع إحساسي بالميل نحو كلام (فن أولئك الذين ليسوا فنانين). مهما

---

[1] فيليب ليجون، من أجل السيرة الذاتية، دار سوي، ١٩٩٨، ص١١-٢٥.

[2] انظر هنا أيضاً (أي قيم جمالية؟، ص٦٣).

يكن من أمر، فإنني ومرة أخيرة، أعيد تأكيد تذوقي لهذا الجنس بقدر ما نثمن، جمالياً، شيئاً آخر غير الأعمال المفردة، إنني أعتقد، على الرغم من كروس، أنه يمكن القيام بذلك، ولكن هذه النقطة تتجاوز هنا كلامي.وأقول مثل ذلك، بإرادة، عن هذا الجنس الآخر، أو صنف السابق، والذي يسمى منذ سنوات عديدة، على الأقل منذ استعارتي لهذا المصطلح من الصلاة الخاصة لسيرج دوبرفسكي، من أجل الأولاد، لكي أطبقه على (البحث عن الزمن الضائع)[1] التخييل الذاتي.على الرغم من سرعة هذا التطبيق والاعتراض عليه، فإنه، ربما، يكفي من جديد، لإظهار أن الأمر لا يتعلق، بالنسبة إلي، هنا، بنشاط عديم الأهمية، وأذكر، أنني عرّفته كمنتج لنصوص، تدّعي بانتمائها شكلياً أو غير ذلك، إلى السيرة الذاتية، ولكنها تقدم، في الوقت نفسه، مع سيرة مؤلفها، تنافراً هاماً، إلى حد ما، ومعلوماً، مؤقتاً أو ظاهراً، مثل التخييل الذاتي الذي يفصل بين دانتي وهبوطه إلى الجحيم، أو بين بورج ورؤيته لأليف.

من هنا ترددي في تطبيق المصطلح الذي أخذته من دوبرفسكي على عمله: من الواضح أن نصاً يتصف بالتخييل الذاتي لا يجيب على تعريفي للجنس، توضع أي فرضية حول الخاصية التخييلية أو غيرها جانباً، على الرغم من الخلافات القائمة حول هذا الشك التصوري الذي لا يمكن الخروج منه، سلباً أو إيجاباً، إلا في تحديد التعريف الذي نعتمد عليه، في كل مرة، ولا أدعي أبداً أن تعريفي هو التعريف الوحيد المقبول[2]. وبالنسبة إلى البحث عن الزمن الضائع،

---

[1] طروس، ص٢٩٣؛ عدت إليه بصورة مطولة في (مرافقات النص البروسي)، مداخلة في ندوة (البحث عن النص)، نيويورك، ك١، ١٩٨٤، نشرت في (دراسات بروسية، الدراسة السادسة)، باريس، غاليمار، ١٩٨٧، ص٢٩-٣٢، وأيضاً في عتبات، ص٢٧٨-٢٧٩.

[2] انظر مثلاً ماري دار يوسيك، (التخييل الذاتي، جنس غير جاد)، الشعرية، ص١٠٧، أيلول، ١٩٩٦.

من المؤكد أنه لا يمكن القول إن هذه الرواية سيرة ذاتية بصورة كاملة، ولكننا نعلم أنه لاشيء في النص ينفي هذه الصفة، وأن مرافقات النص لا تفي بالغرض، وأن هذا النوع من النصوص يعكس وضعاً متناقضاً إلى حد ما، لا يقلل بالنسبة لي، من قيمتها، أكثر مما يفعله المصطلح المتناقض الذي نحدده، وليس أكثر من الصفة المؤقتة لهذا الوضع، الذي يعود هو نفسه إلى خاصية مرافقات النص إلى حد كبير: آثار العنوان، واسم المؤلف، والإعلانات التمهيدية أو الخارجية، الخ..، والتي يستأثر التأخير، غالباً، بحق تعديلها، عبر تعديل معرفتنا عن الوقائع، أو تشكيلنا للحقل التصوري، لا يوجد موضوع يعاد النظر فيه، قبل الوفاة أو بعدها، مثل التحديد الجنسي الذي يتبناه عمل معين[1]: نحن نعرف أن بلزاك رفض إطلاق صفة رواية على رواياته، ونعرف مصير هذا الرفض عندنا. إن وضع (البحث عن الزمن الضائع)، التي لم تعتمد بصورة كاملة على أي تعريف بوضوح، ترددت، مطولاً، بين صفة السيرة الذاتية، وبين التخييل قبل أن تستقر بصورة أساسية في الموقف الخليط أو الغامض الذي نعرفه عنها اليوم، والذي يمكن أن يعطى أيضاً لرواية (مذكرات ما وراء القبر)[2] التي تترك بعض أقسامها شراحها في شك. في الحقيقة، تتضمن كل سيرة ذاتية، بصورة إجبارية تقريباً، قسماً من التخييل الذاتي، الذي يكون، غالباً، لا واعياً، أو مخفياً، ولا أرى جيداً كيف يمكن تذوق السيرة الذاتية دون تذوق التخييل الذاتي، على الأقل عندما يمكن أن نسبغ على جنس أو نوع إحساساً، ربما يجب أن يحتفظ به لأعمال خاصة.ولكن هذا كما قلت سابقاً، موضوع آخر.

---

[1] انظر عتبات، ص٨٩-٩٧، وعمل الفن، ص٢٠٠-٢٢٢.

[2] انظر دوري كوهن، الغموض الجنسي عند بروست، الشعرية ص١٠٩، شباط ١٩٩٧.

مهما كان من جديد، إذا أعطيت قيمة مساوية من حيث المبدأ لأدبيات التخييل، ولأدبيات الواقع، وإذا وضعت السيرة الذاتية في منتصف الطريق بين المتخيل والواقع، ووضعت التخييل الذاتي في منتصف الطريق بين السيرة الذاتية، والتخييل الخالص[1]؟ لا أرى انه يوجد هنا دافع لوضع أي شيء في الظلمات الخارجية.إن الفصل الأول من (المتخيّل والواقعي)، وكذلك الفصل الأخير (أسلوب الدلالة) يشهدان على لقاء متأخر مع نظرية الفن لنيلسون غودمان. وهو لقاء متأخر لأن (لغات الفن) يعود إلى عام ١٩٦٨، ولكننا نعلم أن إحدى حسنات الحياة الثقافية الفرنسية تقوم على اكتشاف بعض الإسهامات الأجنبية، والإفادة منها، وهي مع ذلك كثيرة إلى حد أنه لزمنا زمن أكبر لكي نتأمل فيها: وهذا يسمى أيضاً روح السلم، ولكن هذا ربما يكون أفضل مع عدم وجود روح كلية.خلال عام ١٩٨٦، وبعد الانتهاء من (عتبات) تعمقت أنا وطلابي في دراسة هذا الكتاب الصعب، ولكنه أساسي، والذي أضاف إلى معلوماتي، حول وضع الأعمال الفنية، بعض المعلومات الهامة، وبعض الإيضاحات الحاسمة. لقد كان علم الجمال التحليلي، الذي اكتشفت بعض إسهاماته في الحقبة نفسها تقريباً، نقطة الاستناد الأساسية لتفكيري الخاص، وكانت حيناً إيجابية، وحيناً آخر سلبية، ويحمل كتاب (عمل الفن) آثار ذلك بصورة واضحة.إن هدف مجلده الأول[2] هو إيضاح مسألة نماذج وجود الأعمال الفنية، والتي أقسمها، في تعبيرات غودمان، إلى نظامين أساسيين:النظام الأول هو *L'autographique المتعلق، بالنسبة لي، بوجود الأعمال المرتكزة على موضوعات مادية، مثل موضوعات الرسم، والنحت أو الهندسة المعمارية اليدوية، والنظام الثاني هو

---

[1] تعود نقطة التساؤل هذه إلى حقيقة أن كل تخييل يتضمن مجموعة من العناصر من الواقع ويتغذى منها مثل عناصر السيرة الذاتية.

[2] عمل الفن، المجلد الأول: ثبات وتجاوز، باريس، دار سوي، ١٩٩٤.

* هو العمل المنفرد بنسخته الواحدة مثل اللوحة الفنية.

L'allographique* المتعلق بوجود الأعمال المرتكزة على موضوعات فكرية، مثل موضوعات الأدب والموسيقى، أو الهندسة المعمارية على المخطط.يجب أن أحدد أن تعبير (نظام) ومفهومات (موضوعات مادية) و (موضوعات فكرية) غريبة على تفكير غودمان، وتشكل، عندي، تقارباً[1] مع التحليلات الهوسرلية وقلما تتطابق مع أفكاره الفلسفية. ولكن هذا الاختلاف ليس هو الاختلاف الوحيد. في الواقع، لقد بدا لي أن هذا الوضع الوجودي لا يكفي للتحقق من وجود الأعمال، لأن هذه الأعمال تتجاوز الموضوع المادي أو الفكري الذي يبدو أنها ترتكز عليه: وهكذا فإن بعض أعمال الرسم مثلما هي الحال غالباً في أعمال شاردان، تتكون من لوحات عديدة تقدم نسخاً أصلية مختلفة، إذا كان العمل يجد مكانه الحقيقي بين نسخه العديدة أو فيما ورائها، مثل الأسطورة عند كلودليفي شتراوس، ومن الواضح أن هذه الصيغة الجماعية توجد في الفنون كلها مثل الأدب (انظر إغراء سان انطوان أو حذاء الشيطان)، أو الموسيقى (انظر بوريس غودونوف أو بيتروشكا) أو أيضاً بعض الأعمال مهما كان الفن الذي تنتمي إليه، والتي وصلت إلينا عبر حادث أو هجر، في حالة ناقصة أو غير مكتملة، ولا يمنعنا هذا النقص في هذه الأعمال من رؤية علاقة قادرة، بشكل من الأشكال، على تجاوز الموضوع الجزئي الذي تقوم عليه، مثل (فينوس ميلو) دون ذراعين، أو لوسيان لوين دون قسمه الثالث؛ ويحصل غالباً أن نقيم علاقة معينة غيابية مع عمل ضائع بصورة كاملة مثل (أثينا بارثينوس) لفيدياس أو منارة الإسكندرية، واللذين لا نعرفهما إلا عبر ما يقال عنهما، أو أيضاً مع لوحة لا نراها إلا في صورتها، أو مع رواية لم نطلع عليها إلا في نسختها المترجمة: هناك كثير من مظاهر الوجود الجزئي غير المباشر، ولكنها

* هو العمل الذي يمكن نسخه نسخاً عديدة من دون وجود فارق بين نسخته الأولى ونسخته الأخيرة.

(1) أشير إليه سابقاً عند جيمس إيدي، المناسبة الحالية للتصوير الهوسرلي للغة، المعنى والوجود في ذكرى بول ريكور، باريس- دار سوي ١٩٧٥.

لا تلغي علاقتنا الجمالية مع هذه الأعمال، بصورة كاملة. أو أخيراً، بعض الأعمال، أو يجب القول كل الأعمال، دون أن تتعرض لتغيّر في الموضوع الذي تعبر عنه، وتغير، دائماً من الدلالة، ومن الوظيفة الجمالية، وعندما يبدل التاريخ جمهورها:هذا ما يعطي الحكاية الشهيرة لبورج كل أثرها، (بيير مينارد مؤلف كيشوت): يغير النص نفسه من معناه عندما يستقبل كإبداع مؤلف إسباني من بداية القرن السابع عشر، أو إبداع مؤلف فرنسي من بداية القرن العشرين هذا يعني أن النص نفسه لا ينتج أثراً واحداً على قرائه المعاصرين، وعلى أسلافهم البعيدين عنهم زمانياً بثلاثة قرون، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على الفنون كلها.بهذه الطرق المختلفة، تتجاوز الأعمال، إذن، الموضوع الذي تكمن فيه أكثر مما تقوم عليه، وهذا ما أسميه (موضوعها الثابت) لكي أبين هذا التحديد: وهكذا يتجاوز العمل الأدبي نصه، مثلما يتجاوز العمل الرسمي لوحته، ومثلما يتجاوز العمل الموسيقى مقطوعته وعزفه من الواضح أن هذا المفهوم غريب، بصورة كاملة، عن غودمان، الذي يعتبر، مثلاً، أن العمل الأدبي يتطابق حتماً مع نصه، وينتج عن هذا، بصورة إجبارية، أن أي تعديل في النص، خاصة الترجمة إلى لغة أخرى، يفضي إلى عمل جديد، مثلما أن أي نسخة من (صلاة المائدة) لشاردان تشكل عملاً مختلفاً، وليس نسخة جديدة من العمل نفسه، ومثلما أن تغييراً بسيطاً أو نسخاً لعمل موسيقي يشكل عملاً موسيقياً جديداً.لقد اعترفت أن الأمر يتعلق هنا بخلاف بسيط حول التعريفات التي هي حرة، وأن تعريف غودمان هو الوحيد الذي يمكن أن يكون منسجماً مع فلسفته الاسمية* ولكن يبدو لي أن الاستخدام يفرض تعريفات أكثر سعة، أو أكثر مرونة تأخذ في الاعتبار هذه اللعبة بين العمل وموضوعه الكامن. هذه اللعبة ترافق، أو بصورة أدق تشكل كل حياة الأعمال، أي علاقتنا بها، وهي علاقة متغيرة، ويعدلها

* مذهب فلسفي يقول بأن الكليات لا وجود لها لا في الواقع، ولا في الذهن، وإنما هي مجرد ألفاظ أو أسماء تدل على عدد غير محدد من الأشياء.

التاريخ باستمرار ويبدو لي أن نظرية غودمان في الفن قد وضعت عائقاً ثقيلاً أمام هذا التاريخ، من الصعب مساندته إنني أعتبر أن الفن، إبداعاً واستقبالاً، هو ممارسة تاريخية، وعلى أي نظرية حول العمل أن تأخذ ذلك بعين الاعتبار منذ البداية، أي منذ تحديد موضوعه، تحت خطر فقدان آليتها كلها. إنني أحس، إذن، في هذا المجال، أنني أقرب إلى أرثوردانتو منه إلى نيلسون غودمان، لأن (الفلسفة التحليلية) هي بيت يشتمل على أكثر من مسكن؛ حتى وإن كنت، لا أشترك مع الأول في تعريف الفن، وفي رؤيته للتاريخ، وفرضيته لما بعد التاريخ التي تنتج عن ذلك. إن هذا البعد التاريخي هو الذي يفرض، من وجهة نظري، مفهوم السمو أو التجاوز، وهو مفهوم هام وضروري، لأنه يفتح العمل على وظيفته، أي على تلقيه. إنني ألاحظ عرضاً، أن هذه الضرورة هي التي دفعتني منذ ثلاثين عاماً إلى الخروج من (سور النص) الأثير عند بعض أنصار البنيوية الأولى، أو بصورة أدق عند التفسيرات الأولى للمبدأ البنيوي الأساسي الذي أخذناه جميعاً من جورج براك [1] (إذا صدقنا جاكسون)، ويعتقد جورج براك أن العلاقات بين المصطلحات أكثر دقة من المصطلحات نفسها: لا يستطيع هذا المبدأ من العلاقة، دون مناقضة نفسه، أن ينحصر في موضوع مفصول عن سياقه، أي عن مجال فعله ونشاطه. ومثلما لاحظ أومبيرتو إيكو وعبر عنه منذ عام ١٩٦٢، فإن العمل الفني ليس عملاً، أي نشاطاً، إلا بمقدار ما يكون مفتوحاً:[2] مفتوحاً على أعمال أخرى، وعلى صيرورته، وعلى العالم الذي يمارس فيه تأثيره. بهذا المعنى، لا يشكل مبدأ التجاوز إلا مبدأ واحداً مع مبدأ العلاقة، ومن الواضح أنه ليس مصادفة أن يعنون المجلد الثاني من (عمل الفن)

---

[1] لا أعتقد بالأشياء ولكنني أعتقد بالعلاقات بين الأشياء، مقبوس لجاكبسون، كتابات مختارة، المجلد الأول ص٦٣٢.

[2] في الواقع، إن صيغة إيكو بالتبادل هي: «إن العمل مفتوح بمقدار ما يبقى عملاً»، (العمل المفتوح ١٩٦٢ — الترجمة الفرنسية — دار سوي ١٩٦٥ —ص١٣٦).

(العلاقة الجمالية)،[1] مع خطر الوقوع في التكرار غير المفيد، لأنني أعتقد أن الفعل الجمالي لا يمكنه أن يكون، في جوهره، إلا علائقياً؛ ولكن مما لاشك فيه، أن الحشو في الكلام أفضل من سوء الفهم. مع ذلك ليس من السهل تجنب كل الالتباسات، على الرغم من الجهد الكبير في الإيضاح.لقد أشرت إلى التباس أو التباسين سابقاً، وأنا الآن مصدوم بالعدد النسبي للتحليلات والاقتباسات العديدة من هذا المجلد الذي يختلط فيه مفهوم الفكرية الذي ينطبق فقط على موضوعات ملازمة لأعمال من النظامAllographique (النصوص الأدبية، المقطوعات الموسيقية) أو الرقص التمثيلي، أو مخططات الهندسة المعمارية)، مع مفهوم التجاوز الذي لا يتعلق بالأصل بالأنظمة الثابتة، والتي تطبق قليلاً أو كثيراً على جميع الأعمال مهما كان نوع النظام. مع ذلك، لقد عُرض هذان المفهومان في فصلين مختلفين تماماً، ومتباعدين إلى حد ما[2]. إن المثالية أو الفكرية، التي عرفتها واستخدمتها على الأقل، هي نموذج من الثبات (معارض للثبات الفيزيائي أو المادي) لا علاقة له مع التجاوز، حتى وإن كان هذا الأخير يعمل شيئاً من المثال أو الفكر بطريقته الخاصة. إنني أكرر نفسي هنا قليلاً، دون أمل كبير في تبديد الغموض الكبير جداً والذي لا يمكن التغلب عليه من خلال توضيح بسيط.

لقد عرفت العمل الفني، في بداية المجلد الأول، بوصفه «شيئاً اصطناعياً، أو إبداعاً إنسانياً له وظيفة جمالية» أي بوصفه موضوعاً منتجاً يهدف إلى إثارة علاقة جمالية. مما لا شك فيه أن هذا التعريف، غير الأصل تماماً، لم ينجح جوهره الذي أسلم به بصورة خفية، من تلقاء ذاته، لأنه، لا ينقص، اليوم على الأقل، نظريات للفن (مثل نظرية أرثوردانتو) لكي يهمل هذا المعيار الجمالي

---

[1] باريس — دار سوي ١٩٩٧.

[2] القسم الأول، الفصل السادس والسابع بالنسبة للأول، القسم الثاني، الفصل الحادي عشر، والفصل الثاني عشر، والثالث عشر بالنسبة للثاني.

الذي لا يبدو لهم أساسياً في وظيفة الفن: يتضمن هـذا التعريـف إذن قليـلاً مـن الذاتية التي لم ألحظها، أو لم أرد أن ألاحظها. من الواضح أن هذه الذاتيـة تظـهر في تفسيري للفن التصوري، الذي انتشر عبر - Ready Made لـدو شـامب. مـن خلال نقل معنى العمل، مـن موضـوع يفتقـر إلى اهتمـام جمـالي، إلى (إشـارة) تهدف إلى تقديمه كعمل فـني، وهـي إشـارة تسـتطيع جماليـاً تفضيـل خاصيتـه التحريضيـة أو التجـاوز غـير المـوزون، فـإن هـذا التفسـير يـهدف، بمقـدار مـا يستطيع،[1] إلى جمع فن كامل، مـن وجهـة نظـر جماليـة أي إلى جمـع أسـاس الفن المعاصر أو ما بعد الحديث، أو بحسب دانتو مـا بعـد التـاريخي، الـذي لم يتوقف، منذ دو شامب، عـن رفـض وجهـة النظـر هـذه، ومـن هنـا يـأتي رفـض تعريفي. حول هذه النقطة. إن مثل هذا التعريف، هو، إذن، كل شيء ماعدا كونه أصيلاً. ولكن، لقد قلت سابقاً، إنني لا اعتقد أن النظرية يجب أن تكـون أصيلـة، قبـل كـل شـيء، ولكنـها يجـب أن تكـون نقديـة، خاصـة عندمـا تريـد عـرض الممارسات الـتي تجـهل دلالتـها الخاصـة أو تخفيـها، وهـذه هـي، غالبـاً حالـة الأحكام الجمالية من جانب المبدعين، ومـن جـانب المتلقـين.في كـل حالـة، إن هذا التعريف يسـتدعي، بسـرعة، تعريفـاً آخـر:وهـو تعريـف العلاقـة الجماليـة نفسها: وهذا هو الموضـع الخـاص للمجلـد الثـاني الـذي يتمحـور حـول ثلاثـة أزمنة.الزمن الأول (الاهتمام الجمالي) المتعلق بهذا الشرط المسـبَّق لكـل علاقـة جماليـة، والـتي، مثلمـا أظـهر كـانت عـبر مفـهوم (الرضـى المجـرد) تركـز في الموضوع على المظهر أكثر مـن تركيزهـا علـى الوظيفـة العمليـة. يمكـن لهـذا

---

[1] إن ما يجعل هذا الجمع، اليوم أكثر صعوبة، ليس التحول التصوري، الذي كان مرضياً، إلى حد مـا، في بداياته، ولكن الميزة التكرارية، بسبب التطبيقات المتبادلة تصورياً، لممارسة ليس لها، حقيقـة، شيء كبير لتتجاوزه بعد قرن من الزمن بعد ماليفيتش ودو شامب، تقريباً. إلا إذا أدخلت قيمـة جمالية من الدرجة الثانية أو الثالثة إلى الإحساس بالإرهاق الذي تسببه حول المجموع المعقد لهـذه الأفعال وردات الفعل، انظر ناتالي هينيش، اللعبة المثلثة للفن المعاصر، باريس، دار مينوي، ١٩٩٨.

النوع من الاهتمام التأملي أن يشمل كل أشكال الموضوعات أو الحوادث، الطبيعية أو التي ينتجها الإنسان. لقد حدده نيلسون غودمان جزئياً تحت مصطلح موضوعي «علامات الجمال» والذي اقترحت أن أشرحه بطريقة أكثر ذاتية، كمجموعة من الإشارات لموقف أمام الموضوع أكثر من كونه مجموعة من الخواص لموضوع، لأنه ليس مثل هذا النوع من الموضوعات هو الذي يثر الاهتمام الجمالي، ولكن الاهتمام المفضل لمظهره هو الذي يجعل أي موضوع جمالياً.لقد استخدمت مصطلح (جمالي) وليس مصطلح (جميل)، لأنه من الطبيعي أن يكون التقويم السلبي جمالياً بمقدار ما يكون التقويم الإيجابي جمالياً أيضاً، ولكن الاهتمام بالمظهر، الذي يمكن أن يكون في خدمة أنواع أخرى من الاهتمامات، مثل البحث الإدراكي الخالص عن أصل الموضوع الفني أو غيره، لا يصبح جمالياً خالصاً إلا إذا توجه نحو سؤال ذي طبيعة تأثرية، رضى أو رفضاً، وغالباً، رغبة أو اشمئزازاً من نوع: «هل هذا الموضوع يعجبني أو لايعجبني إذا نظرت إلى مظهره». هذا السؤال هو الذي يعالجه الفصل الثاني الموسوم «التقويم الجمالي». ومن جديد، لقد حلل كانت جيداً الصفة الذاتية، بصورة أساسية، لما كان يسميه (حكم الذوق)، ولكنه تراجع أمام النتيجة النسبية التي تنتج عن ذلك، مع العلم أن التقويم، حتى وإن كان مشتركاً بين عدد من الأفراد، يبقى، دائماً، نسبياً وفق الاستعدادات الجمالية المشتركة عند هذه المجموعة، ولا شيء يسمح باعتباره عاماً بصورة مسبقة. إن الادعاء الشرعي الشهير بالعمومية لا يصمد، في الواقع، أمام أي شيء آخر غير الحركة التلقائية الخادعة، غالباً، للموضوعاتية، المرافقة لكل تقويم، والتي تسعى من جهتها إلى الاعتقاد بأنها تقوم فقط على خصوصيات الموضوع الذي يفرض قيمته مباشرة على الجميع. لقد حللت هذه الحركة، عبر مناقشة المقترحات الموضوعية التي دعمها بعض علماء الجمال المعاصرين، والذين شكلوا، من وجهة نظري، (النظرية الأصلية) لهذا الوهم.

أخيراً، يقف الفصل الثالث (الوظيفة الفنية) عند السمات الخاصة للعلاقة في الأعمال الفنية حصراً. تتميز هذه العلاقة، بصورة أساسية، بإدراك الغاية المنتجة، في أصل الموضوع، والتي يسميها بعضهم (مطلباً)، أو (ترشيحاً) لاستقبال جمالي. هذا الإدراك، هو بشكل من الأشكال، نوع من الفرضية: بنوع من اليقين، ولأسباب قوية، إلى حد ما، أستطيع، في مواجهة موضوع، أن افترض انه منتج من كائن إنساني بهدف الحصول على تقويم جمالي إيجابي. عندما تتشكل هذه الفرضية، فإنها تمثل معرفة بالخصوصية الفنية للموضوع، حتى وإن كان التقويم الذي املكه عنه سلبياً أو حيادياً: إن ما نسميه (القيمة الجمالية) ليست أبداً محدِّدة للعمل الفني، ولا للعلاقة الفنية التي تقوم، بصورة كلية، على معرفة الغاية، سواء وصلت هذه الغاية أم لا: لست بحاجة إلى تقويم جمالي لعمل من أجل الاعتراف به كعمل: إذا قومته سلبياً، فإنني اعتبره، ببساطة عملاً فاشلاً، ولنقل بصورة أكثر ذاتية، وأكثر مطابقة للحقيقة، أنني اعتبره عملاً لا يروق لي، وهذا لا يمنع أبداً، أو بصورة أدق، هذا يفرض منطقياً أن اعتبره عملاً: لكي يكون العمل عملاً سيئاً (ومن سوء الحظ أن هذا هو الغالب كما يقول غودمان) فإنه يجب أن يكون عملاً، وما يحدده كشيء من صنع الإنسان هو تقديمه للتقويم الجمالي،[1] وليس بالضرورة، النجاح في هذا التقديم: هذا يعني أنني أرفض كل تحديد قيمي لتصور العمل، مثل التحديد الذي يقترحه أدورنو،[2]

[1] مرة أخرى، لا أقدم الخصوصية التي تتضمنها هذه الصفة كتحصيل حاصل، لأنها مرفوضة من عدد من الفنانين، والنقاد، والمنظرين: إنها تعبر، من جهتي، عن خيار، أراه ضرورياً، لحاجة حاولت تبيانها، ولكنني يجب أن أشير إلى أنها غير معترف بها من الجميع.

[2] إن مفهوم العمل الفني يتطلب بالضرورة مفهوم النجاح: إن الأعمال الفنية غير الناجحة ليست أعمالاً فنية. أدورنو، النظرية الجمالية، ١٩٧٠، ترجمها إلى الفرنسية كلينكسبيك، ١٩٨٩، ص٢٤١.

[3] المصدر السابق، ص٣٣٣، إلا إذا أعطي للجمال معنى الذوق الفردي أو الجماعي، وهو المفهوم الشائع، مثل عندما أتكلم، سلباً أو إيجاباً، عن الجمال من وجهة نظري، ولكن الجمال بمعنى

وكذلك فكرة أن الجمال لا يمكنه أن يكون «محايداً من ناحية القيمة».[1] من الواضح أنني أقول مثل ذلك عن مفهوم الأسلوب، وعن موقف التحليل الأسلوبي في الأدب وفي الفنون الأخرى: إن التعريف العام للأسلوب لا يستدعي، بالنسبة لي، أي اعتبار للقيمة، ويمكن لوصف أسلوب خاص أن يبقى محايداً تقويمياً، بصورة كاملة. إذا كان الأسلوب، مثلما عرفته، هو الجانب النموذجي لنص معين،[2] مثلاً، فإن وصف هذا الجانب لا يفرض بالضرورة أي حكم قيمة: لا أقصد هنا أنه يجب أن يستبعد كل حكم قيمة، ولكنه فقط يستطيع أن يتجاوزه، مثلما يستطيع أي وصف تجاوز التقويم، حتى وإن أدخلنا دائماً، تقريباً، في وصوفاتنا آراء تقويمية، بسبب عدم الدقة والموضوعية. إذا تجاوزت هذا المثال البسيط، من أجل السرعة، فإنني أستطيع وصف جملة لبروست والحكم عليها بأنها طويلة، دون وجوب تحديد فيما إذا كان هذا الطول النسبي يروق لي أو لا يروق لي، وأقل ضرورة من ذلك أن تكون هذه الجملة تعجبني لكي أبدأ بقياسها.

إن القول، مثلما فعلت، إن (كل نص له أسلوب) لا يعني، أبداً، أن لكل نص أسلوباً جيداً، إلا إذا افترضنا أن الأسلوب في ذاته هو (نوعية) أو (قيمة) تضاف إلى النص، وأن الأسلوب يعني (أسلوباً جميلاً)، مثلما يفترض أدورنو أن العمل يعني بالضرورة (عملاً ناجحاً)، ينتج عن هذا أن العمل السيئ ليس عملاً، وأن الأسلوب الرديء ليس أسلوباً: مرة أخرى، يبدو لي هذا الادعاء عبثياً من الناحية المنطقية، تماماً كالادعاء بأن القطة السوداء ليست قطة. كان يقال في شبابي، بأن الصفة (العسكرية) تلغي الموصوف الذي تصفه، مثل (الموسيقى العسكرية): ولكن هذه المداعبة تحمل كل طرافتها من عبثيتها المنطقية: الموسيقى

---

[1] (ماوراء الجمال) الذي أقصده هنا، كأي نشاط للمعرفة والوصف، يتوجب عليه بالعكس، احترام (الحياد القيمي) الأثير عند ماكس فيبر.

[2] انظر، أسلوب ودلالة، في المتخيل والواقعي.

العسكرية هي من الموسيقى، قطعة موسيقية، إن العمل الرديء نوع من العمل، والأسلوب الرديء نوع من الأسلوب، ولا يوجد نوع في العالم يهرب من جنسه. للدفاع عن احترام الأصناف المنطقية، لا أفعل شيئاً غير تبني حرية التقويم بحرية، وأحياناً بشغف، لموضوعات لا يحمل وصفها، وتعريفها، تقويماً مسبقاً: مثل إمكانية قول (هذه الجملة لها هذا الطول) دون إعطاء هذا القياس الموضوعي معنى قيمياً، مع الاحتفاظ بتقويمي سلباً أو إيجاباً، لهذا الطول. ومع ذلك، إن مقدار قيمة هذا التقويم وقوته، بالنسبة لي، يكمن في القدرة على فرضه عبر وصف تقويمي خفي (هذه الجملة بليغة، هذه الجملة زائدة)، وعلى أساس الوصف الموضوعي نفسه، يستطيع جاري، بحرية أيضاً تقديم حكم معارض لحكمي. وبصورة مناقضة للاعتقاد الشائع غالباً، فإنني لا أدعو أبداً إلى حياد قيمي للعلاقة الجمالية، حتى وإن وجد أحياناً، أو غالباً تقويمات محايدة: مثل القول «إن هذا العمل، أو هذا الأسلوب، لا يقدم ولا يؤخر» إن ما أرفضه هو إدخال التقويم في تعريف (الأسلوب، والعمل، والأدب، والفن..)؛ إن ما أتمناه هو تحرير التقويم، أي تحرير كل مقوِّم (أو مجموعة من المقومين الحاملين للرأي نفسه) من الخوف الخفي الموجود دائماً في تعريف أو وصف تفضيلي أو غير تفضيلي، بصورة خفية، وأكثر من ذلك أيضاً في فكرة أن المعرفة العامة تستطيع عبر (التوالد) فرض تقويمها علينا. أريد القول: «إن هذا النص، مثل كل نص يمتلك أسلوبه الخاص، وهذا الأسلوب لا يروق لي» أو «إن هذا الموضوع هو، بوضوح، عمل، لأنني أعرف (وافترض) أنه منتج إنساني يبحث عن تقويم جمالي إيجابي، ولكن حصل أن تقويمي سلبي».[1] في المقابل، إن معرفة هذا «الترشيح للتقويم» والغاية الفنية

---

[1] لقد رديت قليلاً، في هذا المقطع على اعتراضات هنري ميتيران في (البحث عن الأسلوب) دون أمل كبير في إقناعه، الشعرية ٩٠، نيسان ١٩٩٢، وفي "فنان جميل": بلزاك، من الرواية إلى العمل، باريس، P.U.F، ١٩٩٨. ولكن يجب أن أشير إلى أن ميتيران يقترح في هاتين المقالتين فصل

التي تحدده، تفرض نتائج هامة، تعود إلى الخصوصية التاريخية لفعل الإبداع (والترشيح)، وتعود، بالتالي، إلى تاريخية فعل التلقي نفسه: لا يمكن أن تكون علاقتنا بعمل فني (بريئة) أو بدائية مثلما تكون علاقتنا الجمالية بمادة طبيعية مثل المنظر الطبيعي. إنني أكرر أن هذه العلاقة تاريخية من جانب إلى جانب، أو أكثر عندما لا تعرفه.لا حدود، إذن، للنسبية الطبيعية لعلاقتنا الجمالية ولكنها على العكس مركزة من خلال النسبية الثقافية لعلاقتنا الفنية التي تشكل في الوقت نفسه، حريتها ومسؤوليتها.

يهدف هذان المجلدان، إذن، إلى تأسيس نظرية متفهمة للعمل الفني، منسجمة مع عنوانيهما معا وتسعى، حسب الإمكانية، إلى النظر، في وقت واحد، إلى العمل بوصفه موضوعاً، وبوصفه فعلاً. من الواضح أنه لا يعود لي القول إذا كانت الغاية قد أصابت هدفها. إن اليقيني، بالنسبة لي، هي أنها تشكل النهاية المنطقية، حتى وإن كانت مؤقتة لعمل التوسع التدريجي الذي بدأته منذ ثلاثين عاماً، منتقلاً من النص إلى العمل، وهي الصيغة الشهيرة لبارت[1] وباحثاً في

مفهومين عن بعضهما، وأنا من جهتي أوحدهما لأنني عرفت الأول من خلال المفهوم الثاني: الأسلوب والمظهر. لقد وافقني في الثاني كمفهوم وصفي خالص، ورشح المفهوم الأول مفهوماً قيمياً بالضرورة، وبالنسبة لي، من قيمة ذات معنى موضوعي أو عام قوي جداً:"لبلزاك أسلوب إلى حد أنه اعترف به كأحد العظماء.." من الواضح أن التعريفات حرة، ولا أستطيع إنكارها على معارضي وصديقي الذي يستطيع أن يستخدم كلمة (مظهر) بدلاً مما أسميه أنا (أسلوباً)، ويستخدم (أسلوباً) بدلاً مما أسميه أنا غالباً (أسلوباً مفضلاً بصورة إيجابية)، في المقابل، إن ما أرفضه هو أن يطبق تعريفه القيمي خفية على مفهومي الوصفي. يقيناً أنني أفكر مثله، وأن هذا الرأي المشترك يبدو لي مسلماً به، وهو أن لبلزاك أسلوباً، وقد قدمت حول هذا الرأي بمعرفة عامة أو غيرها، تقويمات مختلفة، ومتعددة، ومتغيرة وأعتقد أنه يوجد منها الكثير ولكنني لا أريد تعقيد الأمور كثيراً.

[1] من العمل إلى النص، مجلة علم الجمال (الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، باريس – دار سوي ١٩٩٤، ص١٢١١.

الفن عن سبب كونه في الأدب، وفي الفن عن سبب كونه في العلاقة الجمالية التي تتجاوز كل هذا من بعيد.

إن السمة الأكثر ثباتاً يبدو لي، مرة أخرى، هذا المبدأ في المنهج، أو ببساطة أكثر، الاستعداد النفسي الذي يرتبط بالعلاقات أكثر من ارتباطه بالموضوعات التي توحدها، ويرتبط، شيئاً فشيئاً، بالعلاقات بين هذه العلاقات نفسها. هذا الاستعداد، إذا كان من واجبي وصفه، ولا أرى له ضرورة كبيرة هو من البنيوية والنسبية، في وقت واحد، دون مراعاة كبيرة لقوانين النموذج، والنموذج المضاد، وهي بنيوية لا علاقة لها، في أصلها، بما بعدها، وأيضاً بما بعد الحداثة ونسبية لا علاقة لها في رأيي، بالشك والاصطفائية، وكذلك أيضاً بالظلامية* لأنها تجتهد قدر الإمكان، وببساطة، في مراعاة العلاقات التي تلاحظها أو التي تقيمها. في والواقع، إذا كان يجب العودة إلى ما قبل التاريخي، فإنني أعتقد أنني احتفظت من الماركسية ما اعتقدت أنني فهمته، أو بصورة أدق مما جذبني فيها، خطأ، في نهاية الأربعينيات، وهو الرغبة في العقلانية، والرؤية بوضوح، ورفض الاكتفاء بالكلمات، وهو ما وجدته لاحقاً، وآمل بأفضل معرفة ضن البنيوية، ثم ضمن الفلسفة التحليلية (وهذا ليس صعباً). تتهم الشعرية مثلما مارستها مع آخرين غيري، أحياناً، بتجفيف الدراسات الأدبية، أي بجعلها لا روحانية وأفترض انه يمكن، اليوم توجيه الملاحظة نفسها لمفهومي حول الفن. وأظن أن هذه الملاحظة لا أساس لها، ولكن إجمالاً، إذا كان يجب الاختيار، فإنني أفضل اليوم مثل البارحة، الجفاف على الغموض أو على الخداع.

من البنيوية إلى الفلسفة التحليلية، لا أرى، إذن، انقطاعاً أو تحولاً، ولكنني أرى علاقة تكاملية. وهكذا يبدو لي الانتقال من لسانيات سوسور إلى الفلسفة

---

* الظلامية مذهب الذين لا يحبذون انتشار المعرفة في جميع طبقات الشعب لما قد ينشأ منها من تفتح عقلي يضر بالأوضاع السياسية المستقرة. (م).

التحليلية للغة، ولاسيما إلى (البراغماتية*) سليلة أوستان وسيارل، طبيعياً جداً، لأنه ضروري: لقد ميز سوسور بين اللغة والكلام واهتم بعد ذلك، باللغة، ولكنني لا أظن أنه يرفض الدراسة الشرعية للكلام، والتي طورها أوستان ومدرسته.

تبدو لي نظرية (نشاطات اللغة) نقطة أساسية للتحليلات الشكلية للسانيات البنيوية، واعتقد أنها أظهرت فائدتها في دراسة خطاب الخيال الأدبي أما فيما يتعلق بجمالية غودمان التي تقدم بوضوح، (كمقاربة لنظرية الرموز)، فإنه يمكن تعريفها كمحاولة تحليل (سيميوطيقي) للعلاقة الجمالية، وهي أقرب، مما يبدو من محاولات سوسور وكاسيريه، وبيرس. حول هذا التقارب الذي يتجاوز، بوضوح المجال الجمالي، تبدو لي جملة لغودمان ذات دلالة كبيرة: يقول بخصوص كتابه طرق صياغة الكلمة Ways of world making عام ١٩٧٨، أرى هذا الكتاب منتمياً إلى الاتجاه الرئيسي للفلسفة الحديثة، التي ولدت عندما غير كانت بنية العالم، وأحل محلها بنية الروح، والتي استمرت عندما غير C.I.Lewis، بنية الروح وأحل محلها بنية التصورات، والتي تغير اليوم بنية التصورات لتضع مكانها بنية المنظومات الرمزية المختلفة للعلوم، والفلسفة، والفنون، والإدراك، والخطاب اليومي.

بين النقد الكانتي، والظاهراتية الهوسرلية، واللسانيات البنيوية والفلسفة التحليلية، يبدو لي أن حركة خفية ولكنها دائماً كثيفة، لم تتوقف قط، ويظهرها جيداً المفهوم البارتي (المغامرة السيميولوجية) وهي مغامرة لم تتوقف، بالنسبة لي.

* مذهب عملي، يطلق هذا الاصطلاح على المذهب القائل بأن الحقيقة هي في صميم التجربة الإنسانية، وأن المعرفة ذريعة أو وظيفة في خدمة مطالب الحياة، وإن صدق قضية ما، هو في كونها مفيدة، وأن الفكر في طبيعته غائي. (م).

مما لا شك فيه أن هذا كله يؤكد أنني قلما غيرت رأيي خلال خمسين سنة وهذه هي الميزة السعيدة للأغبياء. أضيف إلى هذه الملاحظة اللطيفة، تكهناً حول التتمة المحتملة، إذا لم تكن، ربما، من خلال التنوع، حول الصيغة الجدلية المتجددة دائماً: " قليل من هذا يبعد عن ذاك، وكثير يجلب إليه"، بقي أن نعرف ما هو هذا، وما هو ذاك. لكي أنتهي، أشير إلى أن هذه المسيرة ركزت بطريقتها، على التوضيح الدائم لما أسميته في البداية (نقطة الانطلاق الواضحة): وهو قراري في التفرغ لدراسة الأعمال الأدبية، من بين كثير من الموضوعات الأخرى الممكنة. لأن هذا الخيار المبدئي، لا يحدث أبداً، بالنسبة لي، من تلقاء ذاتي: "لماذا الأدب؟".

أجيب على هذا السؤال سريعاً: « لأنه الفن» ولكن من الواضح أن هذا الجواب يطرح سؤالاً آخر هو: «لماذا الفن؟» لقد حاولت أن أعبر عن هذا، ولكن الجواب، دون شك، يستدعي بدوره سؤالاً آخر، وهكذا إلى ما لانهاية: مثلما يقول فيغارو: « لماذا هذه الأشياء وليس غيرها؟» وعليه، فالفكر، مثلما نعرف، ليس في الأجوبة، ولكن في الأسئلة. ولنترك إذن، هذه الأسئلة.

السحر الآخر للأشياء البعيدة

ربما نعلم أن ستاندال سمى هذا التأثير البصري، أو«المنظور الجوي»، والذي استطاع بعض الرسامين، وليس جميعهم الإفادة منه بسحر الأشياء البعيدة. وقد أعطى مثالاً حيّاً على ذلك الشكل الذي تبدو فيه المنازل المجاورة لجسر «نوف»، عندما ننظر إليها من جسر «رويال» في باريس. إنها أكثر تلويناً، تتخللها ظلال وأنوار أسطع من سكة محطة غريف التي ستتلاشى في الضباب البعيد. وفي الريف، ألا تصطبغ السلاسل الجبلية كلما ابتعدت بلون أزرق ضارب إلى البنفسجي الواضح؟ وكم هي ممتعة مشاهدة تدرج الألوان عن بعد عند مجموعات المتنزهين في حدائق تويلري لا سيما في ضباب فصل الخريف. لقد استطاع ((شيرلاندجو))[1] أن يكّون لنفسه اسماً خالداً في تاريخ الفن، لأنه أدرك هذا التأثير الذي لا يمكن أن يصنعه الرخام.والذي تفتقر إليه دوماً رسومات القدماء. ولعل سحر الأشياء البعيدة، هذا الجزء من الرسم الذي يجذب إليه الخيالات الشفافة، هو السبب الرئيسي في تفوق الرسم على النحت، وبهذا يقترب الرسم من الموسيقا. ويحثّ المخيّلة على إتمام اللوحات: فإذا صدمتنا الأشكال القريبة للوهلة الأولى، فإننا سنتذكر، على الرغم من ذلك، تفصيلاتها المحجوبة. وسنصفها بكثير من السحر: وقد اتخذت مسحة سماوية في تفكيرنا. ومن باب المديح لـ((كوريج)) هذه المرة، نذكر أن « فنه كان في رسم الأشكال القريبة كما يرسم الشيء البعيد... إن فنه قريب من الموسيقا. وليس من النحت» [2]. يلاحظ أن المنظر الجوي يجمع بين تأثيرين، أحدهما

---

(١) لقد حدد ستاندال أن هذا الرسام عرف كيف يوزع صوره في مجموعات، ويميز من خلال تدرج الضوء والألوان المخططات التي وضعت ضمنها المجموعات، والمشاهد المندهش سيجد أن تركيباته فيها عمق.

(٢) تاريخ الرسم في إيطاليا، الفصل ٢٨، غاليمار، سلسلة فوليو، ص١٤٧-١٤٩. من هذا المنظور الذي يسميه(جوياً)، أرجع بانوفسكي هذا الاكتشاف إلى باحث فرنسي من بداية القرن الخامس عشر:«عبر ملاحظته أن اقتراب السماء من الأرض، يُفقد الأولى جزءاً من ماهيتها ولونها من خلال

لوني يقوم على تدرج الألوان إلى اللون الأزرق، أما الآخر فهو بلاستيكي يقوم على ترقيق الأشكال حتى تصبح غير واضحة، وغامضة.وبهذا الجمع، فإن أسلوب ستاندال في الرسم، والذي يشبه قليلاً، أسلوب هيغل، يتأرجح، دائماً، بين هذين الفنين الثابتين، ويبتعد عن النحت بينما يقترب من الموسيقا التي هي «رسم شفاف»[1] واجدا عند كوريج، الرسام المفضل لكاتبنا، هذه الوسيلة البسيطة في أن يصبح بكامله موسيقياً: وذلك بإشباع اللوحة بسحر الأبعاد. وقد يبدو أنه لايمكن لهذا الانحياز الواضح، والصريح، تحمّل أي تباين، أو بالأحرى، أي تناقض، ومن حسن الحظ أنه لا يوجد شيء أبسط من ذلك لدى ستاندال.

فنجد لديه في «إيطاليا السعيدة»، تأثيراً مختلفاً قليلاً، لسحر الأشياء البعيدة، والذي يبدو أن الرسم لم يستحوذ عليه ظاهرياً. هذا التأثير هو عبارة عن الطريقة التي تبدو عليها الخلفية الجبلية لسلسلة جبال الألب، بدءاً من سهول لومبارد، وخاصة من ميلان، حيث يبدو سحرها، لأسباب معقدة (سكالا، كورسو، دوم، جمال النساء، بساطة الأخلاق وعفوية المشاعر)، ملازماً لهذا المشهد البانورامي الممتد من جبل فيسو في الغرب إلى جبال باسانو في الشرق، والتي اكتشفها جنود بونابرت[2] الشبان عام ١٧٩٦، في الفصل السابع من

غوصها في البعيد: تأخذ الأشجار، والمرتفعات، والأبنية الأكثر بعداً، أشكالاً شبحية، تضيع حدودها في الجو، ويذوب لونها المحلي في ضبابية ضاربة إلى الزرقة أو الرمادية. باختصار، إن أستاذ بوسيكو اكتشف المنظور الجوي،ويمكن أن نقدر ما كان يمثله هذا في بداية القرن الخامس عشر، إذا عرفنا أنه كان على ليورناد و فينشي أيضاً أن يحارب الاعتقاد الخاطئ بأن المشهد يصبح كالحاً بدلاً من أن يصبح واضحاً بحسب بعده عن مشاهده (الفلمنديات الأولى، الترجمة الفرنسية، باريس، هزان، ١٩٩٢، ص١١٥).

يبدو وأن ستاندال أيد هذا الاعتقاد وهو يتحدث عن تخفيض الألوان، ولكنهم اتفقوا جميعاً حول أثر «الذوبان».

(١) المصدر السابق، ص٣٣٣: انظر روما، ونابل، وفلورنس، رحلات في إيطاليا، باريس، غاليمار، مكتبة بليار ١٩٧٣، ص١٢٧.

(٢) مذكرات حول نابليون، باريس، ديفان، ١٩٣٠، ص١٨٠، وأذكّر هنا أن ستاندال نفسه لم يصل إلى ميلان إلاّ في حزيران عام ١٨٠٠.

«مذكرات عن نابليون»»، والذي يسهم، لأسباب عديدة، في وضع الخطة الأولية لافتتاحية «شارتروز ». ويبقى هذا المنظر من بعيد بانورامياً، من دير سان ميشيل في بوسكو، بالقرب من بولونيا، أو بالنسبة إلى المسافرين من روما، أو نابل، أو فلورنسا، سواء كانوا حقيقيين أم خياليين: ولقد استمتعنا، ونحن نرقد تحت سلاسل جبلية، والهواء ينسم من حولنا، بمشاهدة أجمل مناظر العالم.... فأمامنا من الشمال تمتد سلاسل جبال (بادو) الطويلة المحاطة، بقمم جبال الألب السويسرية، والتيرولية الشديدة الانحدار))[1] وبطريقة أكثر خيالية ((كان فابريس، وبعين مفتونة يلمح بوضوح من أعلى برج فارنس في سجن بارما، كل قمة في الجدار الضخم الذي تشكله جبال الألب في شمال إيطاليا))[2] ولكن اتساع مجال الرؤيا لا يسيء ظاهرياً لعمقه، يجب أن نفهم هذه الكلمة الآن بالمعنى الخاص الذي تتخذه في التصوير، أو في السينما، أي بالمعنى الذي لا يؤثر فيها البعد، في وضوح الرؤيا، إلا إذا كان واجب القول بأن الوضوح، يفضل هنا البعد على حساب الأشياء القريبة. وبما أن عين الإنسان لا تستطيع القيام بهذا النوع من الحيل يجب البحث إذن، عن سبب هذا التأثير في الشكل ذاته. إن هذا السبب ليس غريباً على الإطلاق، ولكن لنأخذ في الحسبان، أولا، كيف وصفه ستاندال مراراً وبكثير من الحماسة. لقد رأينا منذ قليل أن ((عين فابريس المفتونة)).

كانت تلمح بوضوح القمم كلها. وقد ورد أول ذكر لهذا التأثير، بحسب معرفتي في (روما، نابل وفلورانسا) (١٨٢٦)، بتاريخ (افتراضي) يعود إلى ٥ تشرين الثاني، ١٨١٦ ((في طريق العودة من نزهة في مارينان، رأينا منظراً رائعاً لكنيسة ميلان ذات الرخام الأبيض الذي يعلو جميع منازل المدينة، وقد لاحت من جبال الألب في بيرغام، و كأنها تعانقها، على الرغم من أن سهلاً يفصل

---

[1] مصدر سابق، ص٨٢.

[2] شارتروز، باريس، غاليمار، سلسلة فوليو ١٩٧٢، ص٣٠٤.

بينهما على مسافة ثلاثين ميلاً، حيث تبدو الكنيسة من هذه المسافة ناصعة البياض. لقد ضاعف عمل الرجال المعقد هذا، وهذه الغابة من الرخام، من التأثير التصويري للمحيط الرائع لجبال الألب التي تلوح في السماء، لم أر في العالم كله أجمل من هذا المشهد، فقد بدت هذه القمم من مسافة عشرين فرسخا مغطاة بالثلوج بينما كانت الجبال من الأسفل غارقة في ظلام ساحر)).[1]

ولكن ستاندال اعتمد في ملاحظته هذه على جنود عام ١٧٩٦ (الذين يدعى انه يقف في صفهم هنا)، وتترافق هذه الملاحظة، هذه المرة بشرح مادي خالص: ((تبدو الأماكن الأكثر قربا على مسافة فرسخين أو ثلاثة على الرغم من بعدها الحقيقي لمسافة اثني عشر أو ثلاثة عشر فرسخاً. وبتأثير نقاء الهواء الذي لم نعتد عليه نحن سكان الشمال، نرى بوضوح كبير المنازل الريفية المبنية على منحدرات جبال الألب الخلفية من جهة إيطاليا، والتي نعتقد أنها لا تبعد عنا اكثر من فرسخين أو ثلاث))[2] والذي سحر فابريس أيضاً أثناء جولته هو هذا التباين بين المسافة الحقيقة ووضوح البعد الجبلي: ((على الرغم من أن هذه السفوح تقع على مسافة ثلاثين فرسخاً أو اكثر من قلعة بارما، إلا أن العين تستطيع ملاحظة أدق التفاصيل فيها)). ولنذكّر بأن هذه القلعة لاوجود لها إلا في خيال شارتروز. يلاحظ فابريس التأثير ذاته في مخطط جانبي: «في منعطفات جبال الألب الإيطالية يكون الهواء نقياً جداً، وتكون الرؤية واضحة، إلى الحد الذي نعتقد فيه في كل لحظة أننا لا نبعد سوى ربع فرسخ فقط عن هذه القمم من الثلج التي نميز فيها بوضوح أدق الانكساريات والمنعطفات التي تقفز فوقها حيوانات الشامواه».[3] يرد هذا الوصف مرة أخرى في فقرة عام

---

[1] مصدر سابق، ص٣١٩.

[2] مذكرات حول نابليون، مصدر سابق، ص١٨٠-١٨٢.

[3] مصدر سابق، ص٥٥١، تروي هذه الصفحة المضافة على الأصل كروزيه، بالتفصيل عودة فابريس إلى غريانتا، بعد معركة واترلو، والتي لا يتناولها النص المنشور إلا في صفحة واحدة في الفصل

١٨٣١، والذي يعود نقاء الهواء فيه إلى الارتفاع، ويعود بصورة أكبر إلى الموقع في جبال الألب: وأخيراً، رأيت من أعالي تلال شانجي، بحيرة جنيف العميقة حيث كان الهواء نقياً جداً لدرجة أنني استطعت رؤية دخان مدافئ بيوت لوزان من على بعد سبعة فراسخ، وهو يرتفع نحو السماء على شكل أعمدة دائرية وعمودية[1] ولا أعرف حقاً إن كان هذا السحر الجديد للأشياء البعيدة الذي جعلها أقرب واكثر وضوحاً في آن معاً يرتبط بنقاء سهل لومبارد، أو بنقاء هواء جبال الألب نفسها (أعتقد أن كليهما ضروريان لحدوث هذا التأثير الذي يُعدّ في أيامنا هذه حقيقياً)، ولكن من الواضح أن دافعه للتفضيل يعود إلى طبيعة الأفق الجبلية، فما إن غادر بايل مسقط رأسه «غرونوبل» التي كان يعتقدها موحشة حتى اكتشف غياب هذه الطبيعة الكبير في باريس،[2] وأنه لن يجدها من جديد إلا في ميلان، ويمكن اعتبار هذه الطبيعة خاصة، أو بشكل أدق متناقضة، فالتناقض بين السهل الخصيب المحترق غالباً بتأثير الحرارة، وبين القمم المغطاة بالثلوج هو الذي (يدهش) جنود بونابرت في هذه الصفحة من (مذكرات عن نابليون) التي سنوردها كاملة مع كلماتها المؤثرة: «عندما ننظر إلى الريف جوار مدينة ميلان من الأسوار الإسبانية التي تؤلف في سهل ممتد، ارتفاعاً شاهقاً نجده محاطاً بأشجار كثيرة، وكأنه غابة كثيفة لا تستطيع العين اختراقها. ومن على بعد فراسخ عديدة من هذا الريف حيث نرى كثافة الأشجار

الخامس، ص٩١. وهي تشكل جزءاً من محاولات التصحيح التي تمناها نقاد بلزاك، والتي لم تصل قط إلى نتيجة بسبب الطبعة الثانية قبل وفاته، بالإضافة إلى أسباب أخرى.

(١) الزهري والأخضر وقصص أخرى. غاليمار، سلسلة فوليو ١٩٨٢، ص١٧٩. وبحسب الناشر ديل ليتو، يعود هذا المخطط الإجمالي إلى الذكرى الأولى من الرحلة الأولى إلى إيطاليا.

(٢) حياة هنري برولارد، الفصل الواحد والعشرون.

بأجمل صورة، ترتفع سلسلة جبال الألب ذات القمم المغطاة بالثلوج حتى في الشهور الحارة، ونستطيع مشاهدة هذه السلسلة الطويلة من معقل الباب الشرقي، والممتد من قمتي فيسووروز حتى جبال باسانو، حيث يبدو أن الأجزاء الأقرب والتي تبعد ما بين اثني عشر إلى خمسة عشر فرسخاً، قريبة جداً منا، ولا تبعد أكثر من ثلاثة فراسخ. إن هذا التناقض الكبير بين صيف جميل وفي منتهى الخصوبة، وبين الجبال المغطاة بثلج أبدي أثار دهشة جنود الجيش الإيطالي، هؤلاء الجنود الذين اعتادوا العيش لمدة ثلاث سنوات في صخور ليجوري الصلبة. وقد تعرفوا بسعادة على قمة جبل فيسو هذه، والتي كانوا قد شاهدوها، منذ أمد طويل، فوق رؤوسهم، أما الآن، فهم يتأملون من خلفها غروب الشمس، الأمر الذي لا يمكن مقارنته مع مناظر لومباردي. تتمتع العين المبهورة بمشاهدة سلسلة جبال الألب الممتدة على مساحة أكثر من ستين فرسخاً، ابتداءً من الجبال التي تقع فوق تورين وحتى جبال كادور في فريول. تشكل هذه القمم الحادة والمغطاة بالثلوج تناقضاً رائعاً مع المناظر المثيرة في السهل والهضاب القريبة، والتي يبدو أنها تخفف من وطأة الحر الشديد، فنلتجئ إليها عبر الباب الشرقي للبحث عن مكان مريح. تحت أنوار إيطاليا الجميلة هذه، تبدو سفوح هذه الجبال ذات القمم المغطاة بالثلوج الناصعة البياض، نحاسية غامقة اللون: إنها دون شك، مناظر (تيتيان)، و بتأثير نقاء الهواء الذي لم نعتد عليه نحن سكان الشمال، نرى بوضوح كبير المنازل الريفية المبنية على منحدرات جبال الألب الخلفية من جهة إيطاليا، والتي نعتقد أنها لا تبعد عنا أكثر من فرسخين أو ثلاثة.»

نلاحظ عرضاً الطريقة التي اهتم بها ستاندال لتسويغ «الوصف المادي» الذي يقول إنه يكرهه، من خلال نظرة المشاهد، وفي هذه الحالة هي نظرة جماعية، ستاندال يثير انطباعات هذه المشاهد. وسيحدث الأمر نفسه في شارتروز، حيث تسند أوصاف منظر لومبارد نفسه، إلى شخص قادر على تذوق

السحر فيها: مثل الكونتيسا بيترانيرا على بحيرة كوم، وفابريس في رحلته على الطريق بين لوغانو وغريانتا. يجب أيضاً أن أؤكد على هذه الصفحات الثلاث المميزة لكي أحاول إدراك المعنى الدقيق لكلمة (التناقض) التي وردت مرتين سابقاً. وقد ذُكر في هذه الصفحة مرتين أحد أسباب هذا الأمر، وهو الصرامة القاسية وحتى البطولية (التي يصفها المقطع السابق بالخشونة).

«وما هي إلا لحظة حتى يخفي منعطف غير متوقع ضفة البحيرة التي تتيح رؤيتها راحة نفسية، وتضعكم، وجهاً لوجه، أمام منعطفات جبال الألب القاسية. يضاعف الثلج الذي لا ينقطع عنها قط حتى خلال شهر أب، من قساوة منظرها، لكنها تأسر الخيال الأكثر حيوية. يحيط بكم هواء منعش بارد، ويضاعف من قدرتكم على الشعور بهذا النوع من السعادة. هذا هو الهواء الذي ذكّر فابريس بسعادة طفولته، ونزهاته حول البحيرة مع عمته. غير أن هذه المشاهد القاسية التي تسمو بالروح حتى البطولة، تغيب في خليج نابل، الذي هو أجمل مكان في العالم. ففي منحدرات جبال الألب الإيطالية وشعابها، يكون الهواء نقياً جداً وتكون الرؤية واضحة، إلى الحد الذي نعتقد فيه في كل لحظة، أننا لا نبعد سوى ربع فرسخ فقط عن هذه القمم من الثلج الذي نميز فيه بوضوح أدق الانكسارات و المنعطفات التي تقفز فوقها حيوانات الشامواه».

وتعد هذه «النزهات على البحيرة مع عمته» التي وردت في المقطع الثاني، وقبل ذكر معركة واترلو، سبباً لقصة جديدة (أولى، ضمن ترتيب النص)، ولوصف شهير لمنظر بحيرة كوم،[1] حيث ذكر من جديد ولمرتين سبب القساوة: أولاً، في التعارض بين ضفتي البحيرة: «الضفة المجانبة لكوم وهي ساحرة جداً، والضفة الأخرى المتجهة نحو ليكو، وهي وعرة وقاسية: إنها لمناظر رائعة وجميلة لا يوازيها إلا مناظر المكان الأشهر في العالم وهو خليج نابل، ولكنها لا تتجاوزها أبداً.» (من جديد، أو بصورة أدق مسبقاً، نجد المقارنة

[1] مصدر سابق، ص ٤١-٤٢.

مع خليج نابل، والتي أسقطتها صفحة شابر من مقام المساواة): إنني أفترض أن صفة «الرائعة والجميلة»، المناسبة ظاهرياً، أظهرت التناقض، الذي بالغ فيه بايل[1] قليلاً، بين القسم الساحر، والقسم الوعر والقاسي اللذين يفصل بينهما نتوء جبلي هو نتوء بيلاجيو مع منزل (ميلزي) الجميل؛ أما بالنسبة إلى الخلفية الجبلية للألب: «وعبر هذه الهضاب التي تسمح قمتها بمشاهدة البيوت الريفية التي نرغب جميعاً، العيش فيها تلمح العين المبهورة قمم جبال الألب المغطاة دائماً بالثلوج، والتي تذكرنا قساوتها بمصائب الحياة، لتضاعف شعورنا الحالي باللذة».

ويبدو أن هذا الإلحاح على «القساوة» وعلى وعورة الأفق الجبلية ينظم التناقض الجغرافي الناشئ عن الاختلاف الانفعالي بين اللذة الحالية التي تمنحها المناظر الريفية القريبة، أو مناظر البحيرة، هنا، وبين «آلام الحياة» التي تذكرنا بها شقوق القمم الرائعة.

ومع ذلك، أعتقد أن الموضوع السائد، الأقل بطولية، والأقل رومانسية، بالمعنى الأصلي، هو الذي أشار إلى تأمل فابريس في سجنه في بارما، ونوه إليه سابقاً:»من ضفة هذا النهر اليسرى، والذي يشكل مجراه بقعاً بيضاء كبيرة تقع وسط الأرياف الضاربة إلى الخضرة، تلمح عينه السعيدة بوضوح جميع قمم السور الضخم، الذي تشكله جبال الألب شمال إيطاليا، تمنحنا هذه القمم المغطاة، دائماً، بالثلوج حتى في شهر أب الذي كنا فيه هناك، الإحساس بالرطوبة وسط هذه الأرياف الحارة. ومن جديد، وكما في الفصل السابع من المذكرات، وخطة شابر، نلاحظ التناقض بين حر الصيف الشديد، ورطوبة القمم المنشطة. إن هذا «الهواء المنعش والبارد» هو الذي «يحيط بكم ويضاعف من قدرتكم على الشعور بهذا النوع من السعادة» الذي شعر به فابريس بين لوغانا

---

[1] أو من خلال جينا، حيث تجمع هذه الصفحة وجهة النظر في الأسلوب غير المباشر الحر.

وغريانتا[1] إن دافعي التفضيل هذين متناقضان، إلى حد ما، فالأفق الجبلي يقدم ما يؤمن «القساوة»، لكي نشعر بصورة أفضل بالسعادة، والنشوة الآنية، من خلال التناقض، ويقدم، في الوقت نفسه، ما يجب من الرطوبة المنعشة لمواجهة عبء الحر الشديد. وكان ستاندال نفسه يتحمل جيداً هذه التناقضات من دون الشعور بالحاجة إلى التوفيق بينها، فما يهمه، حقيقة هو إضفاء قيمة، بطريقة أو بأخرى، على مشهد جدار جبال الألب، الوعر ولكنه منعش، والذي يشرف على سهل لومبارد، وأرض البحيرات، ويضفي الحيوية عليها. أما الأمر الأبرز فهو، بلا شك، هذه «الرطوبة المستعادة عبر الذاكرة» التي يمنحها مشهد القمم المكسوة بالثلوج لفابريس. مما لاشك فيه أنه يجب عدم الإغراق في تفسير هذه العبارة الغريبة «الرطوبة المستعادة عبر الذاكرة» بوصفها الرطوبة التي نشعر بها لمجرد رؤية مصدرها كردة فعل للاستذكار، مثل هذه « الأحاسيس بالرطوبة «التي تمنحها مدينة البندقية، والتي يشعر بها راوي» الزمن المستعاد (على شرفات الأجنحة غير المتساوية في فندق غير مانتس) ولكن غرابتها تعود، قليلاً، إلى زلة لسان كاشفة إن فعل التذكير حاضر، دائماً، في هذه المجموعة من النصوص التي هي عبارة عن سير ذاتية، ورومانسية، في الوقت نفسه، كما لو أن هذا المنظر الشبيه بالحلم كثيراً، والذي يبدو أننا لم نره للمرة الأولى، هو نقطة العودة مسبقاً: في غريانتا «بدأت جيانا في النظر ثانية، مع فابريس، إلى كل هذه الأماكن الساحرة...... وبكثير من السعادة استعادت الكونتيسة ذكرياتها حول سني شبابها الأولى، وقارنتها بمشاعرها الحالية»؛ أما فابريس، فقد تذكر، على الجبل، نزهاته حول البحيرة مع عمته؛ وبعد ذلك بقليل، عندما انضم إلى أمه،

---

[1] لا أنسى أن هذه الصفحة الأخيرة غير موجودة في النص المنشور ضمن شارتروز، ولكنني أذكّر أنها لا تفعل شيئاً غير تطوير جملة من جمل النص: ويبدو لي أن هذا التطوير لم يكن مطلوباً في التعديل الذي تمناه بلزاك (البداية في الرواية عبر حادثة واترلو، ثم العودة سريعاً إلى طفولة فابريس) ؛ يمكن أن نفترض، إذن، أن ستاندال جرب هنا الضرورة، أو الرغبة على الأقل.

وإحدى أخواته في بيلجيرات، على بحيرة ماجور وجد «هواء الجبال، والمظهر الساحر والهادئ لهذه البحيرة الرائعة التي ذكرته بالبحيرة التي قضى طفولته بقربها»؛[1] وفي سجنه، عادت إلى مخيلة فابريس، صفاء مشاعره السابقة. شرح ستاندال نفسه، في شتاء عام ١٨٣٨، في مكان إقامته في غومارتين، باستعادة صورة المنظر الأحب إلى قلبه، والذي لن يراه ثانية كي يصفه عبر كتاباته ويبعث الحياة فيه من جديد.

---

[1] شارتروز، ص١٦٠؛ ويعود إلى هذا المكان بعد هروبه، ص٣٨٦ (بلجيرات على الضفة الإبطية للبحيرة)، ويشير ستاندال على هامش نموذج شابر أنه من المناسب هنا إضافة عشرة أسطر من الوصف.

منظر خيالي

هدفي هنا هو محاولة الإحاطة بخصوصية مجموعة فيرلين (الاحتفالات السعيدة)، والتي لا يمكن حتماً، تحديدها إلا من خلال علاقتها بالشكل العام للمجموعات الشعرية، الأمر الذي يتطلب طرح سؤال يتعلق بمرافقات النص أكثر مما يتعلق بالنص، وغالباً ما يكون افتتاحياً، ومهملاً كثيراً من التراث النقدي: ما هو الديوان الشعري؟

يمكن أن يبدو هذا السؤال سهلاً جداً (من هنا يأتي احتمال إهماله): الديوان الشعري: هو مجلد سميك إلى حد ما يشغلنا بالكم الكبير من أوراقه مثل (الأعمال الكاملة، لرونزارد، ١٥٨٤)، وهذا المجلد يتألف من قصائد قصيرة، إلى حد ما،[1] والتي لا تتكيف بسهولة مع متطلبات تاجر المكتبة، وهذا المجلد سابق، أو لاحق لاختراع غوتينبرغ للمطبعة. يمكن أن يقدم هذا الجواب تعريفاً بسيطاً، وبمعنى أوسع هو كل مجموعة شعرية تتفق مع هذا التعريف. ولكن هناك بالتأكيد دواوين كثيرة تدعو إلى تعريف أعمق وأوسع، قادر، على الأقل، على الإشارة إلى بعض النقاط المشتركة للقصائد التي جمعت في ديوان واحد كأن يكون مؤلفها شاعراً واحداً، وهي صفة مألوفة في أيامنا هذه، أو بصورة أدق، ضرورية ولكن من الواجب أن نتذكر، دون العودة، إلى مخطوطات القرون

---

(١) هذا الاستخدام لكلمة (قصيدة) القادر مثلاً على وصف سونيتة بسيطة، حديث نسبياً :القصيدة، بالنسبة إلى الكلاسيكيين هي، بالضرورة، نص طويل، من جنس سردي أو تعليمي غالباً . يجب مصطلح "قصيدة النثر " (الذي طبقه بوالو على الروايات)على الحاجة نفسها، وهذا هو سبب العنوان البودليري (قصائد نثرية قصيرة) (بعد وفاته، ١٨٦٩)،و الذي يشهد أيضاً، من خلال صفته المتواضعة، على الاستخدام القديم .

الوسطى المتجانسة أن العصر الكلاسيكي(أو على الأقل الباروكي)[1] كان قد استهلك بنهم دواوين شعرية جماعية،أو على الأقل دورية من نموذج (البرناسية الساتيرية)، وهذه الممارسة كانت ما تزال تشهد عليها، في القرن التاسع عشر، البرناسية المعاصرة (١٨٦٦، ١٨٧١، ١٨٧٦): ظهرت قصيدتان من قصائد (الاحتفالات السعيدة) أولاً في مجلة (Gazette rimee). وقد عمت وسائل النشر المختلفة هذه كل الفضاء الذي يفصل اليوم المجموعة أحادية التأليف (إذا تجاوزت هذه الفوضى)، عن المجلة الأدبية.

وسأدع الآن طرق النشر هذه جانباً لأحصر مجال مسألة المجموعات أحادية التأليف – باستثناء المجموعات الأقل جماعية، بالمعنى الدارج(حيث التقارب بين المؤلفين يقوم على خيار طباعي بصورة أساسية) أكثر من حصره بالمجموعات جماعية التأليف، حيث ترتكز الجماعية على تعاون إرادي وذي دلالة: والنموذج المثالي عن ذلك هو حالة (Lyrical Ballads) لكولريدج وورد سورث[2]، حيث تقتصر الجماعية على شاعرين. ولكنني أفترض أنه يمكن، إذا بحثنا جيداً، العثور على مجموعات أكثر عدداً، وإن كانت أقل شهرة.

من الآن، فصاعداً، سأطلق تسمية ديوان شعري على مجموعة القصائد، نثراً أو شعراً، المنشورة أو المؤلفة على الأقل من شاعر واحد، أو أكثر من شاعر، بصورة استثنائية، وغالباً ما يكون قبل موته، كما هي الحال في ديوان فيني (الأقدار) الذي نشر بعد وفاته، ولكن قصائده كانت قد كتبت في حياته، والذي

---

(١) ظهرت أكثر هذه المجموعات، بحسب رأي انطوان آدم، في بداية القرن السابع عشر، وتتباين بين عامي ١٦٢٧-١٦٦٢، واختفت بعد عام ١٦٧٣ (تاريخ الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، باريس، دوما، ١٩٤٩-١٩٥٦، المجلد الأول، ص٣٣٣، المجلد الثاني، ص٤٧، المجلد الثالث، ص١٥٧.

(٢) ١٧٩٨-١٨٠٢.

يعبر بقوة عن هذا التعريف، كما يمكن أن نجد دواوين نشرت بعد وفاة أصحابها بمبادرة من دور نشر ومؤسسات مختلفة مثل الأعمال الكاملة لشينيه، أو (القيثارة كلها) لهوغو، والتي تبدو مناسبة (على الرغم من تباينها الشديد) لبحثنا هذا: فمبدأ الناشر وحريته في اختيار القصائد أوضح (عملياً) من مبدأ الشاعر ودوره في هذا المجال. ويمكن لهذا المبدأ، مهما كان أساسه،أن يكون من نظم مختلفة، موضوعاتية، بنيوية، شكلية، جنسية، تاريخية خالصة، وحتى أقل من هذا إذا كانت المجموعة الشعرية تتطابق، بوضوح أو خفية، مع العمل الشعري الكامل للشاعر، سواء تضمن (أوراق العشب لويتمان) أم لم يتضمن ذلك (الأعمال الشعرية، لتيوفيل دوفيو) وهذا العنوان ذو إيحاء موضوعاتي.

يستطيع كل فرد حسب معاييره الخاصة اعتبار هذا المبدأ أكثر دلالة من غيره، مثل المبدأ الذي يوحي بالعنوان الموضوعاتي Spleen de Paris، كعنوان أكثر دلالة من العنوان الذي يشير إليه العنوان الشكلي (المنافس، بالنسبة إلى المجموعة نفسها) (قصائد قصيرة منثورة)، ولكن علينا، في الحالة الأخيرة، على الأقل، معرفة أن تغيير العنوان يكفي لتغيير صفة المجموعة من وجهة نظر القارئ، الأمر الذي يدفع إلى الحذر، عند تقويم هذا النوع. نعرف أن النوعية التي نتحدث عنها هنا أو في أي مكان آخر، هي دون شك درجة (وحدة) المجموعة، وندرك تباين القيمة المتعلقة عموماً بهذا المفهوم: فالمجموعة التي تعد خليطاً غير متجانس، ومتباينة، تفقد، تلقائياً، قيمتها، لكن النقد الذي يعطيها قيمتها لجعلها موضوع دراسته، في زمن معين، لا يتوانى عن إزالة هذه المهمة عندما يكتشف فيها نوعاً من مبدأ الوحدة. ولحسن الحظ، فإن هذا الجهد المبذول ليس قط فوق طاقتنا، مادام الأمر يتعلق، على الأقل، بتأسيس وحدة موضوعاتية، لأن هذا هو المجال الذي تكون فيه المعايير مرنة جداً، والمعايير التفسيرية غير محدودة تقريباً؛ إن متطلبات الوحدة الشكلية تبتعد، إلى حد ما،

عن البحث لأن التأويل لا يقدم أي مساعدة لمن يريد تقديم «أزهار الشر، لبودلير» بوصفها مجموعة من الأناشيد الغنائية. ولأسباب لا تتعلق أبداً بالقيمة النسبية للصعوبة المذللة، ولكن بعلم القيم الضمني والعفوي

«لعالم الفن» الأدبي، تعطى الوحدة الموضوعاتية، بصورة عامة، قيمة إيجابية، وهي الأكثر إيجابية من كل القيم، وتُستكمل بنقطة يبدؤها غالباً المؤلف (أو الناشر)، من خلال العنوان أو التمهيد، أو أي وسيلة نصية مرافقة أخرى. في الواقع، قليلون هم من لا زالوا يؤكدون، مثل بورج غالباً، على «تنوع» العناصر المجّمعة، أو مثل بودلير في مقدمته الإهداء (لأرسين هوسيي) في (قصائد نثرية قصيرة)، وآخرين الذين يعترفون، دون الحصول على رضى النقاد الملكيين أكثر من الملك، بالمعيار الاحتمالي لبنية دون بداية ولا نهاية (دون ذيل أو رأس)، حيث يكون كل شيء هو «ذيل ورأس في الوقت نفسه»، وتستطيع أجزاؤهما المبعثرة دائماً، أن تتصل بعضها مع بعض عند الرغبة، بالترتيب الذي نجدها عليه. من الواضح، أنني لن أقول المزيد عن ديوان (أزهار الشر)، الذي يشار إلى الموضوع العام فيه، والدوافع المتعلقة به من خلال العنوان الرئيسي، والعنوانات الفرعية، والتي من أجلها «أثار» بودلير هذا الثناء «يجب الاعتراف أن هذا الكتاب ليس مجرد ألبوم، وهو يمتلك بداية ونهاية».[1]

---

(١) رسالة إلى فيني في ١٦ ك١، ١٨٦١، مراسلات، باريس، غاليمار، مكتبة بلياد، ١٩٧٣،المجلد الثاني، ص١٩٦".نحن نعلم أيضاً الحالة التي جعل عليها بودلير المقالة، بالإضافة إلى أنها أثارت اهتمامه أيضاً (وأخيراً،مُنعت)، وقد مدح بارتي، في هذه المقالة، (الهندسة المعمارية السرية) للمجموعة:"إن أزهار الشر، ليست متتابعة مثل كثير من المقطوعات الغنائية، ومبعثرة في روحها، ومجموعة ضمن ديوان دون أسباب وجيهة غير إرادته في جمعها .وهي أشعار أقل مما هي عمل شعري يتمتع بوحدة قوية "بودلير، الأعمال الكاملة، بلياد، المجلد الأول، ص١١٩٦ ". وقد استشهد محاميه بهذه المقالة أثناء المحاكمة .صحيح أن تنظيم المجموع، كان، بالنسبة إليه، دليلاً في الدفاع، لأنه كان عليه إن يتجنب إدانة مستحقه بسبب المقطوعات التي اعتبرت (جريئة)، وتناقض

أذكرّ، عرضاً، أن هذه المجموعة تنتمي، في الواقع، إلى صنف ما يسمى بالأعمال الشعرية الكاملة، على الرغم من أن بعض المقاطع المستقلة لا تخضع لهذا التصنيف، دون نتيجة تذكر، نشير أيضاً إلى أنه يمكن تفسير الوحدة الموضوعاتية بمعنيين، على الأقل: المعنى الأول بسيط غالباً، يركز على التجانس، أو ما يسميه بروست «مادحاً» بالرتابة، «إذا كانت كل قصائد الديوان تعالج موضوعاً واحداً، أو إذا أردنا الحديث بطريقة أكثر تميزاً، إذا كانت ترتكز على موضوعاتية واحدة»، والمعنى الثاني أكثر دقة من وجهة نظري ومن المستحيل تحديده بتعبيرات عامة «وهو التكامل ضمن الاختلاف والتباين: وربما يكون هذا هو المعنى الذي أوحاه ميريميه (أو ناشره) عندما عنون مجموعته الأولى عام ١٨٣٣ بعنوان (موزاييك)».

صحيح أن المجموعة الأخيرة تلعب أيضاً بمفاتيح شكلية أو جنسية عديدة_«قصص قصيرة، رسائل إسبانية، قصائد شعبية، مسرحيات قصيرة»، ولكن من الواضح أن ما يسمى بالتكاملية يمكن أن تنطبق أيضاً على هذا المخطط، ولا شيء يمنع، مثلاً، من أن نلاحظ تأثيرها في مجموعة شعرية تكون أشكال قصائدها متباينة، وينتج عن تعارضها بنية ومعنى، وسنجد هذه الصفة تحديداً في المجموعة التي سنأتي على ذكرها لاحقاً.

حركة الكتاب بالنسبة إليه،تهمة اللاأخلاقية:"يذكر لحاميه أنه يجب أن يحكم على الكتاب في مجموعه، عندها سنخرج منه بأخلاقية هامة " (المصدر السابق، ١٩٣) .كان باربي قد عمق أكثر هذا الإسفين، بصورة مسبقة :"من وجهة نظر الفن، و التذوق الجمالي.

إن هذه القصائد تخسر كثيراً إذا لم تُقرأ بالترتيب الذي صنعه لها الشاعر، وهو يعرف ما الذي يفعله. ولكنها تخسر أكثر أيضاً من وجهة نظر التأثير الأخلاقي.. » ولهذا فإن الوحدة ليست فقط قيمة جمالية ذات دلالة أخلاقية: التنوع يُتهم دائماً بالتفريق وانعدام المعنى.

إن العنوان الفلوبيري (ثلاث حكايات) لا يتضمن أي إشارة أخرى غير جنسية (أو رقمية)، وهذا لم يحبط قط المفسرين المولعين بالوحدة.[1] لا أعتقد، إذن، أنه من المناسب ترتيب المبادئ المختلفة للتجميع المذكورين سابقاً، وفق أي ترتيب للأهمية: لا شيء يجبر على اعتبار وحدة مفترضة موضوعاتية مثل (الحب) لرونزارد، أكثر مناسبة من الوحدة المفترضة شكلية في (غنائياته) أو (أناشيده). سألج هذه النماذج دون إعطاء أهمية كبيرة، مسبقة، لترتيبها.

لقد وصفت الوحدة في ديواني رونزارد بالشكلية، ولكنني وأنا أعتمد على عنوانيهما، أفترض أن اختيارهما يشير إلى أن المؤلف لا يرغب في الإيحاء بسمة مشتركة أخرى بين عناصرهما، وأن كل شخص يستطيع أن يكتشف فيهما ما يريده، وربما بمعرفة تامة. لا شيء يمنع من العثور على موضوع مشترك في قصائد مجموعة ذات عنوان شكلي، مثل (أناشيد) شكسبير، أو ميشيل أنج، ومن الطبيعي أن تكون أعمال دوبيلي (القصائد الغنائية، والزيتون، وعصور روما القديمة، والحسرات، متجانسة شكلياً[2]، وأن تكون في الوقت نفسه، مجموعات أناشيد، ومجموعات تدعي الوحدة الموضوعاتية التي تشير إليها عنواناتها، ويعني هذا على الأقل أن هذين المبدأين (وربما مبادئ أخرى) غير

---

(١) أخرج قليلاً من المجال المحدد بداية، عبر ذكر مجموعات النصوص السردية (حكايات وقصص)، ولكنه من الطبيعي أن تُطرح مسألتنا في هذه النصوص؛ وقد طرحت أيضاً في مجموعات الدراسات: من الواضح أن كتاب (شعر وعمق) يتبنى أكثر الوحدة الموضوعاتية من دراسات نقدية.

(٢) (الزيتون) مجموعة متجانسة من السونيتات المتغيرة المقاطع، على الرغم من أن المجلد الذي كان يحتويها عام ١٥٤٩، ثم زيدت عام ١٥٥٠، يشتمل أيضا على (بعض الأعمال الشعرية الأخرى)؛ يناوب عمل les antiquites (الأشياء القديمة) (١٥٥٨) بانتظام بين السونيتات متغيرة المقاطع، والسونيتات الاسكندرانية. وهو بحر أقبل عليه رونزارد عام ١٥٥٥، تقريباً؛ وعمل les Regrets (١٥٥٨ أيضاً) هو مجموعة من السونيتات الاسكندرانية.

حصريين أبداً، ويمكنهما أن يسيطرا معاً في المجموعة الواحدة نفسها. ولكن في النظام التقليدي خاصة (بالمعنى الشامل الذي يعود إلى العنصر اليوناني ويمتد إلى بدايات الرومانسية)، وهو نظام ينتمي إليه رونزارد، من وجهة النظر هذه، على الأقل، لا يحمل أي مفهوم مثل مفهوم (القصيدة الغنائية، والنشيد، وحتى السونيتا) أي طبيعة شكلية خالصة،(مهما قُصِدَ بهذا)، ولكنه يحمل صفة جنسية غالباً، وتشتمل هذه الصفة، في أكثر الأوقات، أيضاً، على سمات موضوعاتية: القصيدة الغنائية هي جنس غنائي بامتياز (إن مصطلح vers lyriques – البيت الغنائي كان فيه ولفترة طويلة مثلما كان عند دوبيلي عام ١٥٤٩، مرادفاً مثلLa fyre عند تريستان المؤول عام ١٦٤١)، ويشتمل مثلاً، بالإضافة إلى التركيب المقطعي، على سمة الحماس في الاحتفال الذي يرتبط فيه منذ بيندار على الأقل، وعلى سمة _«الفوضى الجميلة»، التي تميز بوالو أيضاً، وكل شخص تقريباً يعرف اليوم السمات التي تطبع، (إلى حد ما) بعض الأجناس مثل: قصيدة الرثاء، والهجاء، والحكاية الخرافية، والرسالة الشعرية، والقصيدة الرعوية، أو بعض الأجناس (من القرون الوسطى ولها وظائف مختلفة، أو على الأقل وفق التقاليد الوطنية)، والموشح الغنائي. يسيطر مبدأ التجميع هذا على العصر الكلاسيكي، وحتى أناشيد هوغو وموشحاته الغنائية في مرحلة الشباب، ويسيطر بصورة عامة، على تأليف المجموعات الشعرية التي تحمل عنوانات جنسية (أناشيد بياندر، القصائد الرعوية لفيرجيل، والرسائل الشعرية لبوالو، الخ)، أو على تقسيم مجموعات الأعمال الشعرية الكاملة إلى حد ما (أو المتنوعة)، وغالباً في القرنين السادس عشر والسابع عشر التي تزداد بين طبعة وأخرى: مثل الأعمال الشعرية لتيوفيل دوفيو، وأعمال سان أمان، والأعمال المختلفة لبوالو، والمثال النموذجي في هذا المجال طباعة الأعمال الكاملة لأندريه شينيه، بعد وفاته (بدءاً من عام ١٨١٩)، حيث صُنفت القصائد

إلى قصائد رعوية، وقصائد رثـاء، وقصـائد سـخرية، وقصـائد حـب، والرسـائل الشعرية، والأناشيد، والقصائد الغنائية، وقصـائد الهجـاء . إن النفـور الرومانسي من بعض الأجناس (والأشكال : نعرف ابتعاد هوغو عن السونيتا علـى الرغـم مـن انتشـارها)، أو علـى الأقـل مـن تسـمياتها الرسميـة، أدى منـذ (التـأملات الشعرية) للإمارتين،[1] وشرقيات هوغـو، إلى تعميـم العنوانـات الموضوعاتيـة، الـتي كـانت تقتصـر حتـى هـذا الوقـت، تقريبـاً علـى بعـض القصـائد السـردية (الملحمية إلى حد ما)، مثل (فرنسيات) رونزارد، و (الموبـز المنقـذ) (إيديـل البطوليـة) لسـان أمـان، و (أدونيـس) للافونتـين، أو (الهنريـات) لفولتـير، أو التعليميـة مثـل (الفـن الشـعري) لبوالـو، (والابتكار) لشينييه. وأقول تقريباً لأن الحكايـات الخرافيـة، والحكايـات (انظـر لافونتين)، تحمل دائماً عنوانـات فرديـة، ونحـن نعـرف علـى الأقـل، القصـائد القصيرة ذات العنوانات الموضوعاتيـة لسـان أمـان، وتريسـتان المـؤول (ولكـن ليس ليتوفيل دوفيو)، ولكن المجموعات هنا ليست مجموعـات، والمجموعـات التي تنتمي إليها تحمـل عنوانـات جنسـية. ومـن المؤكـد أن هذيـن الشـاعرين ينتميان إلى العصر الكلاسيكي، ولكن بصورته الباروكيـة، إن عنـوان المجموعـة أو الديوان الأكثر نموذجية في هذا المجال هـو، دون شـك، عنـوان (وجدانيـات) لغونغورا .ولكن تبني عنوان موضوعاتي لا يضمـن أبـداً الوحـدة الموضوعاتيـة الحقيقية لمجموعة معينة، أو بصورة أكثر دقة (لأن مرونة هـذا المفـهوم تسـمح دائماً بتعيين وحدة لها في كل تجميع، وهذا هو الأكثر مصادفـة) إنـه لا يضمـن أبـدا إلا أن المجموعـة كـانت قـد أُلِّفـت حقيقـة، وفـق الموضـوع الـذي يوحيـه

(١) وحتى هذا غامض هنا، فيمكن أن يفهم التأمل كاسم لجنس جديد، يمكن أن تدشنه هذه المجموعة: حول جميع هذه المسائل في العنوانات والإشارات الجنسية، انظر (عتبات) الفصل الثالث.

عنوانها.[1] دشن العصر الرومانسي نوعا من الاستخدام الذي مـا زال سـائداً إلى وقتنا الحاضر، والذي يرتكز على جمع قصائد أنتجت خلال حقبة معينـة، عـبر إعطاء هذا التجميع، التاريخي أساسا، عنواناً إيحائياً إلى حدٍ ما.

إن المثال المشهور لهذه الممارسة يوجد، بوضوح عند هوغو، في مجموعاته الأربع في الثلاثينيات التي تحمل عنوانات اعتباطيـة، وقابلـة للتبـادل مـن وجهـة نظري، وهي: أوراق الخريـف (١٨٣١)، وأغنيـات الغسـق (١٨٣٥)، و الأصـوات الداخليـة (١٨٣٧)، و الأشـعة و الظلمـات (١٨٤١). ستكون التتمـة أكـثر مناسبة مع الدلالات المعلنة، لأن هوغو توقع منذ عام ١٨٤٨ تقسـيماً موضوعيـاً لإنتاجه المسـتقبلي لــ «تـأملات » و«ملاحـم صغـيرة»، و«شـعر الطريـق »؛[2] قلب الانقلاب هـذا البرنـامج مـن خـلال فـرض المجموعـة الهجائيـة- الجداليـة «العقوبات» (١٨٥٣ –١٨٧٠)، ولكن التأملات لم تغـب عـن السـاحة عـام ١٨٥٦، بانتظـار «أسـطورة العصـور» (السلسـلة الأولى عـام ١٨٥٩)، «وأغنيـات الطريـق والخشـب » ١٨٦٥. يمكـــن أن نعتـــبر، إذن، أن هوغـــو تخلـــى بعـــد (الأشـــعة والظلمـات) عـن التجميعـات الدوريـة لكـي يعطـي لعملـه الشـعري نوعـاً مـن التصنيف الموضاعاتي الذي كان إنتاجه في المنفى قد وضع أساسـه بشـكل مـن الأشكال، لكل قصيدة كتبت، خلال هـذه الحقبـة الطويلـة، اتجاهـها المميـز، إلى حد ما، أو أنها على الأقل،مصممة تبعاً لصفتها؛ المجموعات الأخيرة قبل وفاتـه وهـي: السـنة المرعبـة(١٨٧١)، وفـن أن تكـون جـداً،(١٨٧٧)، وجـهات الـروح

---

(١) عندما أعبر عن شكي هذا، لا أبحث عن تفسير موضوعاتي بصورة عامة، الذي هو مناسب كثـيراً لمستوى أعمال المؤلف الكاملة حيث يحيل هذا التفسير إلى السمات الدائمة، أو إلى التطور القـابل للمتابعة في شخصية واعية، إلى حد ما؛ ولكنني أبحث عن تفسير يسـوغ، في العمـق، التجميـع التعسفي، غالباً. إن المجموعات التي توازي الأعمال الشعرية الكاملة مثل، أزهـار الشـر، وأوراق العشب، أو les cantos لبوند، تخرج عن هذا التمييز أو على الأقل تخففه.

(٢) انظر الأعمال الشعرية، طبعة ب. ألبوي، مكتبة بلياء، المجلد الثاني، ١٩٦٧، ص١٣٥٩.

الأربع(١٨٨١)، ترتكز ظاهرياً على المبدأ نفسه،والذي يؤكد أيضاً ممارسة التقسيمات، وهي تقسيمات موضوعاتية، وبدأت هذه الممارسة مع "العقوبات" بفضل الشعارات البونابرتية المقتبسة عن جهل بين العنوانات، ومع "التأملات"،على الرغم من أن التسلسل التاريخي فيها يخدع النظر قديماً،وحديثاً. [1] تبنى بودلير، بدوره،هذا التقسيم الموضوعاتي، في«أزهار الشر» (السوداوية والمثالية،ولوحات باريسية،الخ ..) أهمل مبدأ التصنيف الجنسي،مع بعض الاستثناءات[2] (وكان هذا المبدأ صارماً في وقته)، أما الممارسة الحديثة،فإنها تقوم على الاختيار بين النموذج الذي أسميه((هوغو في سنوات الثلاثينيات)) (مجموعات متسلسلة تاريخياً تحمل عنوانات موضوعاتية تقريباً) [3]، والنموذج «تأملات،عقوبات» (وهي مجموعات خاضعة لوحدة موضوعاتية). لن ألغي تاريخ قرن ونصف من الشعر العالمي لكي أقدم عنه سلسلتين من النماذج المتعارضة.يبدو لي أن المفيد أكثر هو أن نعرف أن الاختلاف بين هذين

---

(١)انظر الأعمال الشعرية، طبعة ب. ألبوي، غاليمار، مكتبة بلياء، المجلد الثاني، ١٩٦٧، ص ١٣٥٩.

(٢)هذا التقسيم التاريخي حول مأساة عام ١٨٤٣، يميل عن التقسيم الموضوعاتي إلى ستة أقسام: توجد هذه البنية بطابقين، في الأغنيات («الشباب، الحكمة»)، لا تتضمن الأسطورة أقل من واحد وستين جزءاً في حالتها النهائية: الرياح الأربعة تؤثر في الكتب الأربعة المقسمة كلاسيكياً على أساس جنسي: «هجائي» و«مأساتي»، و«غنائي»، و«ملحمي».

(٣)إننا نجد، على الأقل، عند سوبر فييه، عنواناً تاريخياً، بصورة مفتوحة: إنه عنوان المجموعة ١٩٣٩ – ١٩٤٥؛ ولكن هذين التاريخين يشكلان، بوضوح، مرجعاً لمرحلة تاريخية، قادراً، على الأقل، على إعطاء معنى لعمل (السنة المرعبة) الهوغوي. تسيطر عنوانات تاريخية واضحة على مجموعات المجموعات، بصورة أكثر، مثل قصائد ١٩٢٢ – ١٩٤٣، لبورج، الذي يجمع ثلاث مجموعات في سنوات العشرينيات (Fervor de Bueno Aires، luna de Enfrente), cuaderno san Martin ,) أو هل تستطيع الجرّة أن تكون أجمل من الماء؟ (١٩٣٠ – ١٩٣٨)لألوار، التي تضم أربع مجموعات سابقة(الحياة الحالية، والوردة الشعبية، والعيون الخصبة، ومر طبيعي).

النموذجين تقسيمي أكثر مما هو تصنيفي،وكما أشرت سابقاً،فهو معرض بشـدة لتفسيرات وتعارضات؛ وأن لا شيء يمنع أن تتطابق حقبـة تاريخيـة معينـة مـع تعبير موضوعاتي، أو شكلي، مثلما هو الحال عند بودلير الذي انتقل عـام ١٨٥٧ من أبيات (أزهار الشر) إلى نثر(قصائد قصيرة). من أجل هذا،يكفـي أن يشـرع المؤلف، بعد إصدار مجموعة شعرية، بتـأليف مجموعـة أخـرى تكـون وحـدة مبدئها قوية جداً، لكي توجه مسبقاً أو بعد تردد،أساس إنتاجـه خـلال المرحلـة اللاحقة،مثل الروائي أو مؤلف الأوبيرا الـذي يكتفـي لأشـهر أو سـنوات عديـدة بعمل واحد،ثم يفرغ نفسه كلية للعمل التالي، حتى وإن كان يحصـل غالبـاً مـع بلـزاك أن يقـوم بمـهمات عديـدة في وقـت واحـد (أي أنـه يقـوم،وفي الوقـت نفسه،بكتابة صفحات) من روايـات عديـدة،ومـع فـاغنر عندمـا تـرك سيغفريد، ومجموعة(L,Anneau du Nibelung) لمدة ست سنوات وعاش في غابته وهو الزمن الذي كتب فيه تريستان، وأساتذة الغناء وقام بعرضهما.هذا يعـني أن هـذه المقارنـة تشـير إلى اختـلاف الموقـف بـين هـذه الأعمـال ذات الوحـدة الظـاهرة والتأسيسية، والتي هي،مثلاً،الروايات أو المسرحيات،وبين هذه الأعمال الخليطة، ذات البنية الاحتمالية،والوحدة الاصطناعية (أو على الأقل تالية وتاريخية، مثلمـا قـال بروسـت عـن الكوميديـا الإنسـانية أوLa ●(Tetralogie)[1] والـتي تمثلـها المجموعات الشعرية (أو القصصية،أو الدراسات)؛ وتشـير هـذه المقارنـة،فجـأة، إلى الصعوبة التي ترتبط بما سأسميه التعريف الكمي لمفهوم العمل،بسبب عـدم وجود تعبير أفضل: إذا كان (دير بارم للرهبان أو تريستان) يمكـن أن يوصـف، دون تردد، بأنه عمل، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى مجموعة شعرية معينـة،

● سلسلة من أربع مسرحيات أو أوبيرات تتناول موضوعاً واحداً أو فكرة واحدة متطورة.

(١) السجينة، البحث عن الزمن الضائع، غاليمار، مكتبة بلياد، ١٩٨٨، المجلد الثـالث، ض ٦٦٦ – ٦٦٧.

متجانسة (نسبياً) مثل أزهار الشر، لأنه يمكننا أيضاً إطلاق هذه الصفة على كل قسم من أقسامها، حقيقة القول، إن أزهار الشر هي عمل، وموت المحبين هو جزء من هذا العمل، وهو عمل كامل في الوقت نفسه.

_وهذا ما يمكن قوله بصعوبة أكبر بالنسبة إلى فصل من دير بارم للراهبات، ومن الواضح أن الغموض نفسه يوجد في الموسيقى :إن كل قطعة من (مشاهد الأطفال) أومن «رحلة الشتاء» هي عمل وجزء من عمل في الوقت نفسه،وهذا ما يمكن قوله بسهولة اكبر عن مشهد من (تريستان). ولكن يجب ألا نتوقف كثيراً عند هذه العقبة الكينونية التي ربما ليست إلا عقبة لغوية، مثل الكلمة اللاتينية (opus، تأليفة موسيقية)، التي نستخدمها في الموسيقى، والتي تمثل صعوبة مشابهة: إننا نفهم أن حركة من رباعية (قطعة موسيقية ذات أربعة أقسام) أو من (سوناتة أو من سيمفونية) لا تشكل عملاً (على الرغم من استثناء القطعة الموسيقية الكبيرة Grande fugue) من الرباعية الثالثة عشرة لبيتهوفن، التي فُصلت بعد ذلك في المقطوعة ١٣٣)، ولكن مما لا شك فيه أن الاعتبارات التأليفية هي التي تفسر أنه كان يجب وجود ست رباعيات من أجل تأليف القطعة الثامنة عشرة، أو ثلاث رباعيات لتأليف القطعة التاسعة و الخمسين

إننا نعلم أن (الاحتفالات السعيدة)[1]، هي المجموعة الشعرية الثانية لفيرلين، و نشرت في تموز ١٨٦٩. المجموعة الأولى هي poemes saturnine قصائد ساتورنية (تشرين ثاني ١٨٦٦)، و توضح جيداً الممارسة المذكورة سابقاً، للمجموعات التاريخية ذات الوحدة الموضوعائية التي لها مفعول رجعي؛ إن

---

(١)يعود الفضل في علمي الأساسي إلى جاك – هنري بورنيك، إضاءات حول مجموعة احتفالات سعيدة (طبعة مع تعليق عليها). باريس، نيزيه، ١٩٥٩، وإلى جاك روبيشيز خاصة، طبعة (الأعمال الشعرية، باريس، كلاسيكيات غارنييه، ١٩٦٩. يعتمد بورنيك نص الطبعة الأخيرة قبل وفاته (١٨٩١). ويعتمد روبيشيز النص الأصلي عام ١٨٦٩.

أساس الإنتاج السابق (يعود إلى سنوات مرحلة الثانوي، إذا صدقنا المشروع المتأخر[1] للمقدمة المسماة « نقد القصائد الساتورنية» و قد صنف هذا الإنتاج بعد ذلك[2]، بطريقة اصطناعية غالباً، و غير مقنعة كثيراً، من خلال العنوان و القطعة التمهيدية ـ تحت رعاية ساتورن، تحسباً لتقسيم داخلي بالطريقة البودليرية: (المقدمة، السوداوية، المياه القوية، المناظر الحزينة، النزوات، الخاتمة). إن الانتقال من المجموعة الأولى إلى المجموعة الثانية يبين لوحده فعل التحول الموضوعاتي الذي لم أعطِ حتى الآن مثالاً عنه، متحفظاً عليه. وبسبب الشهادات الافتتاحية الذاتية و الآثار الجنسية المخطوطة[3]، فإننا لا نعرف اللحظة التي صاغ فيها موضوع هذه المجموعة، و لكن يمكننا أن نستنتج ذلك من تاريخ النشر الأولي : هناك قطعتان معنونتان (trumeau, fetes galantes) و (mandoline, clair de lune)، ظهرتا في مجلة (la gazette rimee) في ٢٠ شباط ١٨٦٧. و هناك أربع قطع جديدة (هي قطع مجلة la gazette مع عنوانها التعريفي) ظهرت في ك٢ ١٨٦٨ في (l,artiste– الفنان)[4] تحت عنوان (احتفالات سعيدة)، و نشرت ست قطع أخرى[5]، تحت عنوان (احتفالات سعيدة جديدة) في عدد تموز من المجلة نفسها، و أخيراً [6] نُشرت

---

(١) ١٨٩٠، انظر روبيشيز، ص ٥٤٥.

(٢) السمة التأخيرية للمعنون اختبرت عبر إعلان في شهر تشرين ٢، ١٨٦٥، عند ليمير تحت عنوان جنسي خالص (قصائد وسونيتان؛ انظر روبيشيز، ص١٢)

(٣) لم يكن للمخطوطة المنشورة عام ١٩٢٠ عند ميسان، مسودة: في الواقع، إنها خليط من الكتابات المكتوبة بخط المؤلف، والمبيضات، والتمرينات المصححة قبل النشر(روبيشيز، ص٧١٣).

(٤) ضمن الترتيب (ضوء القمر، الممر، على العشب، ماندولين، الممثل الإيمائي، وفون – إله الريف عند الرومان).

(٥) (خلال النزهة، ضمن الكهف، السذّج، في كليمين، في السر، حوار عاطفي).

(٦) (حشد، الحب في الأرض).

قطعتان في عدد الأول من آذار عام ١٨٦٩. إن نقل عنـوان (احتفـالات سـعيدة) مـن القطعـة المسـماة بـهذا الاسـم، و الـتي بقيـت القطعـة الأولى في المجموعـة الأخيرة عام ١٨٦٨، يوحي بأن فيرلين لم ينتبه إلى التقارب الظـاهر بـين قطعتـين مـن قطـع عـام ١٨٦٧، إلا بعـد مـدة [1]، و لكنـه انتبـه إلى خصوبـة موضوعـهما المشترك، الذي يحدده هـذا العنـوان المنقـول، و المحتفـظ بـه بعـد ذلـك، مثلمـا نعـرف، بدقة متناهية.

أصبحت القطعتان المجددتان ست قطع، ثم اثنتي عشرة، و أخـيراً، اثنتـين و عشرين، إذا استثنينا قطع آذار عام ١٨٦٩، التي لا يمكن أن تكون قد كُتبـت قبـل بقية المجموعة، التي اكتملت للطباعة في ٢٠ شباط، لا تشكل هـذه القطـع، إذن، مرحلة قابلة للتحديد في مسيرة تضخيم الأحداث. من المؤكد أن التضخيم يبقى متواضعاً (تبقـى مجموعـات احتفـالات سـعيدة مـع توابعـها، الأغنيـة الجميلـة وأغان رومانسية دون كلمات، إحدى أصغر المجموعـات المنشـورة في مجلـد) ولكن هذا التضخيم يشهد على ثبات حقيقي في الموضوع، حتى و إن كان مـن المؤكد، مثلما يستنتج بورنيك، أن هذه السنوات ١٨٦٧-١٨٦٨، لم تكن مخصصة، بصـورة كاملـة، لكتابـة هـذه المجموعـات : « ظـهر بـين عـامي ١٨٦٧-١٨٦٨، وبصورة مستقلة عن مجموعة احتفالات سعيدة، ما مجموعه عشـرون مقطوعـة، منها أربع عشرة قصيدة، وست مقطوعات نثرية، دون حساب مراجعـة موسـيقية كُتبت بالتعاون مع فرانسوا كوبي» [2].

---

(١) لا نستطيع تأريخ هذه اللحظة بدقة، ولكن الواقعة هي أن المجموعة الثانية، مع نقل عنوانها، ظـهرت بعد عشرة أشهر من المجموعة الأولى.

(٢) بورنيك، ص٤٩ — ٥٠. ولكن يبدو أن بورنيك لم يعرف النشر الأول لست مقطوعـات في ك٢، ١٨٦٨ونسي هنا نشر المقطوعتين الأخيرتين في آذار، ١٨٦٩ (والتي يشـير إليـها مـع ذلـك، ص١٤٨)، وهذا ما أثر سلباً في إحصائه: لا يوجد إحدى وعشرون مقابل أربع عشرة، حتى وإن لم نحسب إلا القصائد يكون عندنا أربع عشرة مقابل أربع عشرة: وهنا مساواة.

أُعيد أخذ هذه المقطوعات الأخرى في مرحلة لاحقة في مجموعات أخرى خاصة jadis et naguere (١٨٨٤). إن التحول الموضوعاتي الذي أتحدث عنه ليس، إذن، دون تردد، حتى و إن كان واضحاً، بصورة كلية، و يرتكز على توزع واضح جداً (وفق نموذج تأملات / عقوبات)، خلال هذه الشهور، بين قصائده التي تجيب على موضوعات (احتفالات سعيدة) و القصائد التي تركها فيرلين جانباً بعد نشرها في مجلة، لأنها لم تكن مناسبة لهذا الموضوع، بما في ذلك « pierrot »، و هي قصيدة كان يمكن أن تظهر في المجموعة لو كان الاختيار أقل صرامة، بسبب شخصيتها الظاهرة في العنوان.

بقيت هذه القصيدة، ذات المستوى الجيد، غير منشورة في مجلة حتى عام ١٨٨٢ و أعيد نشرها، وهي المؤرخة عام ١٨٦٨، في jadis et naguere، مما لا شك فيه أن استبعادها يعود إلى جو الحزن الذي لم يعطَ لقصيدة (احتفالات سعيدة) و هي الأكثر سوادوية، و يشهد هذا القسم (إذا أخذنا حذرنا من التاريخ المذكور سابقاً) على تحديد إحساس المؤلف اتجاه العمل الذي يستحق تسمية أخرى غير اسم مجموعة . و أنا اقترح اسماً آخر، أستعيره من المصطلحات الموسيقية و الذي سأحاول الآن تسويغه عبر تحديده : تشكل الاحتفالات السعيدة منظومة شعرية. يتوافق النقاد، دون صعوبة، حول الوحدة الموضوعاتية للعمل، و التي نصفها، منذ مقالة إدموند ليبليتييه التي لفتت انتباه المؤلف لفترة طويلة، بالوحدة المتجانسة [1].

إن خطأ بورنيك الغريب تأكد من خلال الجملة التالية (ص٥٠): هناك فارق زمني بين الاحتفالين الأولين وظهور السلسلة الثانية، مقداره سبعة عشر شهراً): ولكن السلسلة الثانية ظهرت في الواقع، بعد عشرة أشهر من الأولى، وظهرت الثالثة بعد ستة عشر شهراً من الأولى، وليس سبعة عشر شهراً (لا أعتقد بصحة إشارات روبيشيز).

(١)بورنيك، ص١٠.

من الواضح أن الدافع في العمل ُأشير إليه من خلال العنوان الذي يميل إلى الموضوع المفضل لواتو، و لانكريه، و باتر، وبعض الرسامين الآخرين في عهد وصاية فيليب دورليان على الملك القاصر لويس الخامس عشر (١٧١٥-١٧٢٣)، و الذين أعيد الاهتمام بهم من خلال دراسات تاريخية متعددة، مثل دراسات غونكور، و منوعات شعرية، أو «انتقالات فنية » عند غوتييه (الذي يعود إليه الفضل بهذا التحديد الجنسي الأخير)، و غلاتيني، و بانفيل، و هوغو الذي كان فيرلين، بحسب ليبايتييه، يستطيع أن يلقي عن ظهر قلب قصيدته (الاحتفال عند تيريز) [١].

لن أعود ثانية إلى هذه المسألة حول « المصادر » التي أصبحت اليوم واضحة جداً، إلا لكي ألاحظ أن التسلسل معقد: و هذا التسلسل متدرج، لأن الجنس الرسمي مرجعياً يستمد، هو نفسه، بعض شخصياته من جنس أقدم، و«أدبي »، و هو جنس الكوميديا الفنية مع مهرجيها، (بيرو، و آرليكان)، و كاساندر، و سكاراموش، و التي تأثرت بالقصيدة الرعوية الباروكية المشابهة لتيوفيل و تريستان الموؤل، من خلال الديكور و الجو العام، و فهرس الأعلام (دورانت، كليمين، و إيغلي ..) و الأسلوب الدقيق لبعض مقاطعها[٢]، تحمل اللعبة التناصية الجمعية هنا، إذن، محطتي استراحة أو ثلاث محطات، و بطريقة مقصودة . لا أعتقد، فيما تبقى، أن التجانس هنا هو نموذج الوحدة الأكثر تميزاً. يبدو لي أن الصيغة الأكثر فاعلية هي صيغة التكامل و الصدى المتبادل بين

---

(١) يذكر بورنيك، باستمرار، أن هذه القصيدة قد عُنونت في مخطوطة عام ١٨٤٠ (والتي من الواضح أن فيرلين لم يكن يعرفها) (Trumeau، ثم، أعلى الباب)، مثل العنوان الحالي ماندولين في احتفالات سعيدة.

(٢) رسالة، وهي معارضة جيدة لهذا الأسلوب، استعارات الشطر الشعري (بعيد عن عينيك) من (أحزان عاشقة) لتيوفيل، والكهف من(coquillages- محارات) يذكر بالشطر الشعري (متنزّه العاشقين) في تريستان.

المقطوعات التي تحمل نبرات و أشكالاً مختلفة جداً، و التي تشكل في مجموعها منظومة لا تنفصل، و هذا ما لا تستطيع أن تقوم به سلسلة أكثر ثباتاً و أكثر رتابة، و هذا ما توحيه صفة « التجانس » (و هذا خطأ في الحالة الراهنة) .

إن عامل الاختلاف الأكثر ظهوراً هو التنوع الشكلي: لا تشترك أي قطعة من هذه القطع الاثنتين و العشرين مع أي قطعة أخرى في الشكل العروضي، إلا إذا وقعت في خطأ شخصي . وإليكم الوصف الأكثر اقتصادياً من أجل التأكد من هذا القول : تقوم مقطوعة « ضوء القمر » على ثلاث رباعيات عشارية المقاطع بقوا في متقاطعة مذكرة / مؤنثة [1]؛ و تقوم مقطوعة (pantomine) على سداسيتين (مقدمتين نموذجياً على أنهما أربع ثلاثيات)، بثمانية مقاطع aabbccddeffe، مع إسقاط (الأبيات الثلاثة) المذكرة، و هكذا إلى أخره●.

لا أدّعي أن مثل هذا التنوع هو استثنائي، بصورة كاملة، في عصر يوصف، عادة، بالبراعة الشكلية، و لست متأكداً أن المجموعتين التاليتين (romances sons paroles , la bonne chanson) تراجعتا كثيراً حول هذه النقطة، ولكن يبدو لي أن التعارض باد للعيان، و من الواضح أنه لا يمكن أن يكون غير مقصود، و هذا التعارض بين هذه الانقطاعات الدائمة في الإيقاع و النبرة، والوحدة المعلنة للتعبير، يكفي لقياس ذلك مقارنة هذا التنظيم مع تنظيم

---

(١)أذكّر بأن الرباعيات ذات القوافي المتقاطعة تمثل تقسيماً لأجناس متوازيـة (MFMF,MFMF) أو (FMFM,FMFM) إذا احترمنا تبدل الأجناس بين البيت الأخير من المقطع، والبيت الأول من المقطع التالي، مثلما هي الحال هنا، في حين أنه على الرباعيات ذات القوافي المعقدة، بحسب الشرط نفسه، أن تعكس تقسيمها: MFFM,FMMF مثلما هي الحال في (في النزهة) أو في (السذّج).

● يوجد أمثلة كثيرة حول هذا الأمر، و لم أجد أنها هامة للقارئ العربي فحذفتها.

السلسلات المتجانسة موضوعاتياً مثل (الاعتذارات) لدوبيلي و (سونيتات الموت) لسبوند، حيث التجانس في الشكل المعتمد أيضاً، و الذي يعاد إنتاجه بين قطعة و أخرى. لقد قلت سابقاً إن هذا التنوع يقود إلى وحدة فسيفساء ؛ مما لا شك فيه، أنه يجب تسويغ هذا التناقض الظاهر : أريد أن أقول إن كل مقطوعة تبدو، من خلال اختلافها نفسه، أنها تقدم عنصراً خاصاً، لا يمكن استبداله، ضمن مجموع يستمد منه مزيداً من الانسجام، أو بصورة أدق، من التلاحم، مثلما يحصل في الجزئيات الكيميائية المركبة حيث يؤدي كل عنصر فيزيائي فيها، بطريقته، وبحسب موقعه، إلى استقرار المجموع .

لكي نعود إلى موازنة أقل خطراً، ومستخلصة من مجال أكثر قرباً، نقول إن كل مقطوعة من مجموعة (احتفالات سعيدة) متشكلة من قطع، متنافرة إيقاعياً ولحنياً، لسلسلة من (رقصات) باروكية، التي ينتج تتابعها من خلال التنوع نفسه، تأثير الضرورة، مما لا شك فيه أن هذا التأثير وهمي، ولكن التنوع الشكلي يحافظ عليه أكثر مما يفعله التكرار البسيط للشبيه الموصوم دائماً بالمجانية بعد ثلاثة أشكال متشابهة، لماذا لا نضيف شكلاً رابعاً، وهكذا إلى النهاية؟ إن تتابع الشيء الواحد خال من العلامات، ومن هنا يبدو دون معنى، وفي المقابل يبدو التتابع المتنوع، وإن كان متقلباً، قائماً على سبب شكلي: بعد الافتتاحية، هناك رقصة ألمانية، وبعد الألمانية، هناك رقصة إنكليزية .. إلخ؛ فكل تباين يوحي بمجموع مبني جيداً، وبنظام مقنّن، أكثر دلالة مما هو عليه في الواقع: إنني أفترض أنه يمكن خلط أوراق هذه اللعبة دون خسارة كبيرة؛ وسنحصل، بالتأكيد، على نتائج أخرى، لا تبدو أنها أقل أهمية، بسبب الميل الروحي الذي لا يُقاوم لتسويغ ما هو موجود. في كل الحالات، إن الحقيقة هي أن فيرلين أراد هذا النظام. إذا استطعنا أن نعطي لكل شكل عروضي أو مقطعي استخدمه فيرلين في مجموعة (احتفالات سعيدة) (ومن المؤكد أن هناك أشكالاً

أخرى لا حصر لها إذا أردنا أن نتلاعب بالأطوال) عنواناً جنسياً، مثلما يحصل مع بعض الأشكال، الغائبة هنا (رونـدل● rondel، السـونيتة، والقصيـدة الغنائيـة والبانتوم●●..إلخ)، فإننا سنرى أن هذه المجموعة انتظمت بطريقة مشابهة تماماً للطريقة الـتي يبـدو أنـها وجـهت منظومـات الرقصـات: بعـد قطعـة مـن ثـلاث رباعيات بعشرة مقاطع (تعبير جنسـي للاكتشـاف) تـأتي قطعـة مـن سداسـيتين بثمانية مقاطع (تعبير أخر للاكتشاف)، إلخ لن أقدم لهـذه المقطوعـات الاثنتـين والعشرين، اثنين وعشرين تعبـيراً جنسـياً ناقصـاً، ولكننـا نتخّيـل، دون صعوبـة، تأثير التسويغ الذي ينتج عن مثـل قائمـة المصطلحـات هـذه، الموازيـة، وحتـى المشابهة، للقوائـم الـتي تسـتخدمها الموسـيقى،(المقطـع هـو نـوع مـن الرقـص القـولي).ومثلمـا في المنظومـة الموسـيقية، تتمـيز كـل قطعـة مـن المقطوعــات الأخرى عبر شكلها الإيقاعي ولازمتها الموسيقية الخاصة، في الوقت نفسه، على الأقل في المنظومات الموسيقية للجوقة،عند باخ، وعـبر قوتـها الأداتيـة[1]، وكـل

● الروندل: نوع من القصائد الفرنسية كان شائعاً في القرن الخامس عشر، يتألف من ثلاثة عشـــر أو أربعة عشر بيتاً تلتزم قافيتين، وتنقسم إلى ثلاثة مقاطع شعرية (م).

●● نوع من القصائد الملايوية التي اقتبسها بعض الشعراء الفرنسيين في منتصف القرن التاسع عشر، وهو عبارة عن قصيدة مكوّنة من أدوار، كل دور فيها أربعة أبيات.(م)

(١)إنني أحرّف قليلاً في هـــذا المرجـــع، لأنـــه بالنســـبة إلى (عتبـــات)، مثلمـــا هـــو بالنســـبة إلى CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS، لا يغيّر باخ الحركة بحركـــة أخـــرى، ولكن المقطوعة بمقطوعة أخرى (أوكونشرتو بكونشرتو أخر): إن مبدأ التنويع الأدواتي، لا يؤثر حقيقـة إلاّ ضمن السلسلة المتشكّلة من أربع مقطوعات (أو ستة كونشرتو) وإنني أجـــهل إذا كـــانت هنـــاك مقطوعات أخرى عند موسيقيين آخرين، تعرض هذا التبديل، حركة بحركة (ومن المؤسف لطرحـــي أن لا يكون الأمر كذلك بالنسبة إلى مقطوعة(بيروت لونير) لشونبيرغ، ولكن في النهاية، الوقت ليـــس متأخراً لتطبيق هذا المبدأ على مقطوعة من الميلودي التي تنتظر أن تؤلف موسيقياً، حول المجموعة الكاملـة سعيدة). أقول، إذن، إن مبدأ التنوع أكثر فاعلية عند فيرلين منه عند باخ، وعند أكثر الموسيقين.

قصيدة من القصائد الاثنتين والعشرين من مجموعة (احتفالات سعيدة) تقدم جواً خاصاً بها، أو على الأقل مغايراً للجو الذي تقدمه المقطوعات الأخرى التي تسبقها أو التي تليها، والذي يتطابق مع خصوصيتها الإيقاعية. لا أريد تفصيل هذه الآثار للانحراف الموضوعاتي، التي دُرست بما فيه الكفاية من النقد الفيرليني. يمكن تعريف هذه المقطوعات الاثنتين والعشرين كوجوه عديدة لمجموعة واحدة، تتضمن جوانبها من السعادة الخفية، والحلم السوداوي، والإشارات الإباحية، والعهود المتسمة بالغلو، والغزليات اللطيفة، والحوارات الساخرة، والافتتان الصامت، والاعتذارات المؤثّرة، والتي تنتقل اضطراباتها المتناقضة من قناع إلى قناع،ومن غيضة إلى خميلة، ومن كهف إلى أرض خضراء، ومن أغصان إلى مساقط ماء، دون أن تثبت أبداً على نبرة ثابتة، إلا نبرة علامة الوقف المخيبة للأمل، والتي يبدو لي سوادها، الساتورني من جديد، مصطنعاً، وكأنه لكي ننتهي إلى إشارة جادة في مجموع قلما يكون كذلك[1].

مع ذلك، تبقى الإشارة إلى ما أعتقده سبب الوحدة الأكثر تميزاً لهذه المنظومة الشعرية. يعود هو نفسه أيضاً إلى فعل استعداد: يتعلق الأمر بالدور الذي قامت به المقطوعة التمهيدية، (ضوء القمر)، التي أذكر بأنها تحمل، جزئياً، ما أصبح عنوان المجموعة، وأعطاها هذا النقل للعنوان، رمزياً، نوعاً من الوظيفة البذرية، كما لو أن السلسلة كلها انبثقت من هذه القصيدة الأولى[2]. ولكن الأكثر

---

(١)يتوافق بورنيك وروبيشيز جزئياً في التأكيد على الحركة التي تقود (نحو الحزن)، وهذه الحركة وحدها روبيشيز (الذي كان لديه معلومات أكثر من سابقه حول تاريخ النشر الأول) في التجميعات الوسيطة. دون أن أنفي تميز (القسوة) التي تسم عمل (حوار عاطفي)، لا أرى جيداً في أثر هذا الاستعداد شيئاً أخر غير أثر فني.

(٢) التحريف الهام الوحيد في هذه القصيدة يصيب البيت التاسع الذي قُرأ عام ١٨٦٧: (في ضوء القمر الهادئ في واتو) مشيراً بذلك إلى مصدره الفني . على الملاحظة الساحرة لأناتول فرانس، الذي طلب

أهمية، والأكثر تأكيداً، لا يوجد ضمن هذه الفرضية الوراثية التي لا يمكن التحقق منها، ولكنه يوجد في العلاقة التي تقيمها هذه الافتتاحية اليوم، ضمن اقتصاد المجموع، مع المقطوعات التالية، وذلك من أجل المقارنة الموسيقية.

يبدو لي أن هذه العلاقة تعتمد أساساً، على الجملة الابتدائية: (إن روحك منظر مختار..) يقرّب بورنيك هذه العلاقة من الصيغ البودليرية التي يمارس فيها مسبقاً (هذا الإيضاح للعالم عبر مرجعية شكل العالم الخارجي)، ويستشهد بورنيك، من أجل ذلك، بمجموعة من الأمثلة: (إن روحي قبر ..) (إن روحنا ثلاثة صوار ..)، (إنكم سماء جميلة ..)،(إنني مقبرة ..)،(إنك تشبه أحياناً هذه الأفاق الجميلة..)، ويجب أن نضيف إلى هذا أيضاً:(البلد الذي يشبهك) من (الدعوة إلى الرحلة). إننا نرى أن (العالم الداخلي)، عند بودلير، يتبناه الشاعر نفسه، حيناً (أو المعبَّر عنه المضمر)، ويُعزى، حيناً آخر، إلى المستمع أو المستمعة، ويُعمّم، حيناً، ثالثاً، على جماعة ويمكن أن تكون الفضاء الإنساني كله: يمكن لهذا الإجراء أن يُطبق على كل شخصية يدعي الشاعر أنه يدخل في تواصل متميز معها، يتطلبه هذا الوصف الاستعاري لدخيلة نفسية. مما لا شك فيه أن روبيشي لم يكن مخطئاً عندما افترض أن المرسل إليه أو المرسل إليها في البيت الأول – أو القصيدة كاملة، هما خياليان[1]؛ وربما يدفع التفسير أبعد قليلاً من خلال إضافة أن هذه القضية هي (الشاعر نفسه غالباً). أو على الأقل أن هذه الفرضية النرجسية تزيل، في طريقها، أثر التواصل (بالمعنى البلاغي للتعبير)، الذي يحدد هذا (المشهد) الداخلي في مرسل إليه افتراضي، يبدو لي أنه يحمل قضيتين: القضية الأولى هي أن القارئ قلما يستطيع، بسبب أن

منه (أين رأى ضوء قمر واتو، الرسام الذي يتشمس) انتهى فيرلين، عام ١٨٦٩، إلى وضع (كئيب وجميل) مكان (واتو) وهذا يفيد، على الأقل، في إخفاء المصدر الرسمي، صحيحاً كان أم غير صحيح.

(١) مصدر سابق، ص٥٥٠.

الاستخدام الشعري على ما هو عليه، أن يعيّن إلا كامرأة: يتوجه الشاعر إلى امرأة خيالية إلى حد ما (يسند إلى روحها المشهد المختار الذي ترسمه القصيدة الأولى هذه)، القضية الثانية هي بوضوح القارئ نفسه الذي لا يستطيع أن يتغيب عن تقاسم هذا الإسناد الرمزي عندما يتطور في سلسلة هذه المجموعة. في الواقع، إن هذا المشهد الليلي المختار والمطروق هنا (والذي يُحمل في الأصل على عالم واتو) ليس فقط مكاناً، إنه متنّزه عام متحضر أكثر مما هو مشهد طبيعي، مع شلالاته ورخاماته – وهو قريب مما يسميه بودلير (مشهداً خيالياً)[1]: إن هذا ديكور، بالمعنى المسرحي للتعبير: إنه مشهد تتطور فيه شخصيات ليست أقل خيالية لا تتأخر نفسيتهم، الاصطلاحية، عن احتلال الواجهة الأولى. خُصصت الأبيات السبعة التي تلي البيت الأول، لهم، مما يعطي لمجموع القصيدة غاية غير منسجمة كثيراً مع العرض البودليري، وهو مجموع بسيط للمشهد كاستعارة للحالة النفسية: إن روح المرسل إليه أو إليها هنا تشبه منظراً غير مهجور، ولكنه مسكون بشخصيات، وهذه الشخصيات تعيش حياة داخلية خاصة التي نعرف بأنها (بائسة تقريباً) أو التي نفترضها (لا يبدو عليها أنها تعتقد بسعادتها)، وتصبح علاقتها بحياة المرسل إليه مجموعاً إشكالياً إلى حد ما. كل شيء يتم، إذن، كما لو أن الروح المذكورة تنفتح كستارة مسرح دورها إظهار الممثلين في مسرحية كوميدية (إيطالية، متكلفة الأسلوب، أو مثلما أردنا سابقاً، شكسبيرية تحلم بليلة من أربعة فصول)، والتي تقودنا سلسلة المجموعة إلى أحداثها المتتابعة (ضمن متوالية لا يمكن تفسيرها هنا أيضاً)، وتكون هذه الكوميديا ذات إيحاء طريف، أو كوميديا لطيفة ذات تأثير

---

(١) فيما يتعلق بالمنظر الخيالي، الذي هو تعبير عن الحلم الإنساني، تقدم بعض الكتب الإنكليزية أفضل مثال عنه مثل: ريمبراند، وروبين، وواتو (صالون عام ١٨٤٦، الفصل الخامس عشر من (المنظر) في الأعمال الكاملة، مكتبة بلياد، المجلد الثاني، ص ٤٨٠.

سوداوي، وطابع جنسي متكلف، وتهريج لعبي، ومشاعر مختلطة أخرى. يضع هذا التقديم التراتبي المجموع على مستوى تخييلي نادر جداً في المجموعات الشعرية (الغنائية) المخصصة، عامة، للتعبير الأكثر مباشرة عن المشاعر التي يحسها المعبرون بصدق إلى حد ما. إن ما يحدث، وما يُجرب، وما يعلن عنه، في مجموعة (احتفالات سعيدة) يحدث ويُجرّب، ويعلن عنه بين هذه الشخصيات الخيالية التي كانت قد قدمت لنا في الافتتاحية المسماة »ضوء القمر«، كما يحدث في أوبيرا تعلن افتتاحيتها وتلخص مسبقاً الحبكة القادمة، من خلال تتابع موضوعاتها وتشابكها. إن »الأقنعة وتفرعاتها« المجهولة في »ضوء القمر«، ستتحدد بعد ذلك وتنكشف زيادة، وتنشط من خلال أسمائها الخيالية في مشاهد مختلفة، وحوارات، وتجمعات، وألعاب بسيطة، وتمثيلات إيمائية، واضطرابات مشتركة وأخيراً مرفوضة. ضمن هذا السياق التخييلي الواسع، لم يعد ضمير (أنا) وضمير (نحن) اللذان يظهران هنا وهناك يعودان، بصورة كاملة، إلى المؤلف: يجب علينا المحافظة على هذه (الشخصيات الأولى) المختلفة، في الجمع أو في المفرد، كشخصيات بين شخصيات أخرى، كما لو أن الشاعر كان قد دخل بالتدريج (منذ - في النزهة) على المسرح، وأصبح أحد صانعيه.

الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة



من البنيوية إلى الشعرية

يتضمن هذا الكتاب مجموعة من الدراسات الهامة لناقدين فرنسيين كبيرين هما رولان بارت وجيرار جينيت.

ويعرف المتتبع للحركة النقدية العالمية الإسهام المتميز لهذين الناقدين في مسيرة النقد الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين، من خلال تقديم نظريات هامة لازالت فاعلة في مجال الدراسات الأدبية، مثل البنيوية التي يعد رولان بارت وجيرار جينيت من أهم دعاتها، وإذا كان بارت قد حاول أن يطور هذه النظرية من داخلها فإن جيرار جينيت قد انتقل، من مرحلة لاحقة إلى الدفاع عن مفهوم الشعرية في الأدب.

المترجم

